Пролетарии всех стран, соединяйтесь!

КИНО

ОРГАН ВСЕСОЮЗНОГО КОМИТЕТА ПО ДЕЛАМ ИСКУССТВ при СНК СССР

№ 8 (782) Среда, 17 февраля 1937 г. ЦЕНА 20 КОП.

СЕГОДНЯ В НОМЕРЕ:

Тревожные сигналы

Не успел начаться ответственнейший для советской кинематографии 1937 производственный год, как уже снова сказывается отрицательный опыт прошлых лет: в студиях нет настоящего планирования, жесткой производственной дисциплины, согласованной работы различных цехов, не налажен производственный поток. Это приводит к срыву с'емочных работ по многим ведущим юбилейным фильмам, производство которых является делом чести советской кинематографии. В последних номерах нашей газеты помещены тревожные сигналы о положении ряда юбилейных фильмов, вступивших в производство. Так, по Ленфильму уже сорваны плановые сроки производства фильма «ДВК» из-за таких «мелочей», как несвоевременное изготовление «звездочек» для артистов, снимающихся в роли иностранных солдат, из-за поздней доставки лихтвагена, из-за отвратительной работы лаборатории. Здесь заслуживает быть отмеченным исключительный бюрократизм в работе двух цехов студий — сектора снабжения и монтировочного цеха, переваливающих друг на друга ответственность за плохую работу по картине «ДВК». Позволительно спросить директора Ленфильма тов. Смирнова, существует ли в возглавляемой им студии единоначалие и настоящее руководство цехами?

Не лучше обстоит дело на Ленфильме и с другими юбилейными фильмами. По «Комсомольску» уже с первых дней начались перес'емки из-за бракованной пленки. Были случаи срыва работы из-за того, что протекает крыша в павильоне. Неужели нельзя было этого заблаговременно предвидеть и принять меры? Не обеспечены элементарные условия и для работы по юбилейному фильму «Друзья» (не назначены продуссер, звукооператор, не заключены договоры с артистами), хотя приказ дирекции о пуске картины в производство издан еще в январе.

Едва ли можно считать нормальным такое начало работы по ведущим фильмам, когда до юбилея осталось так мало времени и дорог буквально каждый час. Руководство Ленфильма должно обеспечить юбилейным фильмам нормальную производственно-творческую обстановку.

Но не только Ленфильм ознаменовал начало года повторением старых ошибок. Мосфильм (директор Б. Бабицкий), вышедший на первое место в 1936 году, также не может похвастаться хорошим началом этого года. Из-за плохой работы костюмерной мастерской в феврале задержалась с'емка юбилейного фильма «Самый счастливый», срывается подготовительный период по картине «Степан Разин» и т. д. А ведь тов. Бабицкий в свое время на страницах нашей газеты утверждал, что в 1937 году им будут приняты все меры к ликвидации организационно-производственных неполадок 1936 года.

Далеко не гладко протекает работа и на Союздетфильме. Так, начало с'емок по юбилейному фильму «Белеет парус» сорвано по вине планового отдела постановочного цеха, не изготовившего декораций. Не утверждал ли тов. Коган на Всесоюзном производственно-тематическом совещании, что им проделана огромная работа по упорядочению производства. Если такая перестройка работы проведена, то положительные результаты ее должны сказаться сразу же в самом начале года, а этого пока не видно.

Неумение четко управлять своим хозяйством привело к простоям с'емочной группы по юбилейному фильму «Балтийцы» (Белгоскино). Что это за планирование, тов. Коник, когда ведущие фильмы не обеспечены условиями для работы? Мы уже не раз отмечали абсолютную необходимость четкого планирования внутри каждой студии, необходимость устранения мелочей, мешающих правильной организации труда и производства. В декабре 1936 г. мы писали о насущной необходимости заранее, еще до утверждения сценариев, подготовить производство к с'емочному процессу, сколотить с'емочную группу, воспитать в работниках всех цехов, обслуживающих юбилейные фильмы, чувство строжайшей ответственности, внедрить стахановские методы работы, развернуть социалистическое соревнование. Все это пока еще находится в зародышевом состоянии. 1937 год застал студии неподготовленными к производству юбилейных фильмов.

Мы не считаем возможным возлагать ответственность за плохое начало 1937 года только на руководителей студий. Мы считаем ответственной и нашу творческую общественность. Налажены ли общественный контроль и конкретная помощь в работе по каждому юбилейному фильму, следит ли творческая среда за ежедневными сводками с'емочных групп, обсуждаются ли в творческих секциях положительный и отрицательный опыт работы отдельных товарищей, принимаются ли меры для исправления на ходу тех или иных неполадок, реагируют ли на это своевременно партийные и профсоюзные организации и печатные газеты студии? Мы можем с полной ответственностью заявить, что наша общественность еще не взялась как следует за это дело еще полностью не осознала своей ответственности за производство юбилейных фильмов

Мы считаем долгом чести всех кинематографистов на основе взаимной товарищеской помощи обеспечить юбилейным фильмам максимально благоприятную производственно-творческую обстановку. Общественность обязана сигнализировать через печать и непосредственно руководству студии и ГУК о тех или иных ненормальностях в работе и способах их устранения. В свою очередь руководство студий обязано прислушаться к голосу общественности и производить тщательное расследование каждого случая срыва работ. А для этого нужно тщательно изучить людей и условия работы. «Знание есть сила, сила есть знание» (Бекон). Надо всячески бороться с кое-где укоренившимся равнодушием, безразличием к срыву работ, с терпимостью к организационно-производственным неполадкам, с полнейшей безнаказанностью в отношении срыва сроков, перерасходования сметы и пленки.

Необходимо воспитать в работниках кинематографии чувство глубочайшей ответственности за производство, не оставляя без внимания ни одного сигнала, идущего снизу. Нам не нужно подрумянивать истину, нам нужны большевистская самокритика, принципиальность. В повседневной работе студий нужна ежедневная отличная работа, а не разглагольствования и резолюций по поводу отличной работы, не клятвы и декларации, а большевистские дела. Надо помнить, что мелкие неполадки приводят к крупным срывам.

Обеспечить благоприятную производственно-творческую обстановку для создания юбилейных фильмов — большевистский долг руководителей студий и творческой общественности. Кинематографисты должны быть на высоте задач юбилейного года. Сделаем все, приложим все усилия для того, чтобы работа наших студий велась на началах плановости и организованности. В этом залог своевременного выхода на экран юбилейных фильмов.

«Последний финиш»

Московская студия кинохроники готовит специальный выпуск, посвященный завершению беспримерного железнодорожного пробега Москва—Владивосток — Москва на паровозе «СО» с тендером-конденсатором. В этом выпуске зритель увидит паровоз «СО» 17-635 в пути, славных водителей паровоза тт. Макарова, Коновалова, Межецкого и Маракулина, ведущих паровоз к финишу, финиш на ст. Лосиноостровская, встречу поезда железнодорожниками Московского узла и записанное на звук выступление машиниста Макарова на торжественном митинге.

Группа режиссера В. Геймана провела для этого фильма ряд чрезвычайно сложных с'емок. Часть группы (сорежиссер В. Дик, операторы П. Лампрехт и М. Цирульников) выехала на ст. Вопольe. Оттуда она ехала до Москвы на самом паровозе «СО» и по дороге снимала работу бригады. Режиссер В. Гейман с операторами Н. Писанко, В. Коремановым, звукооператором М. Соболевым и ассистентами операторов Л. Гродским и М. Каплунским отправились навстречу поезду на специально сформированном для с'емки составе. На открытой платформе был установлен лихтваген и прибиты прожекторы. С'емки велись с этой платформы, которая шла рядом с паровозом «СО» по параллельному пути.

— Из-за сильного ветра осветителя с трудом поддерживали ровное горение прожекторов, — рассказывают операторы Н. Писанко и В. Кореман. От быстрого хода платформа сотрясалась, на стыках рельсов ее подбрасывало. Лупа больно била по глазу, что чрезвычайно затрудняло установку кадра и наводку на фокус. Руки коченели от холода, и перезарядка пленки длилась поэтому значительно дольше обычного. Все это делалось у края несущейся платформы. Паровоз «СО» перегонял нас, мы перегоняли его, как бы соревнуясь в гонках.

С'емки на платформе были проведены в ночное время.

Для того же, чтобы заснять паровоз спереди, режиссер В. Гейман и операторы Н. Писанко и Л. Гродский в течение нескольких часов ехали на дрезине, которая шла буквально в нескольких метрах впереди паровоза.

Заснятый материал вошел в специальный выпуск, а кроме того будет использован в транспортном фильме для Парижской выставки и в полнометражной картине «Взгляни на карту СССР».

«К событиям в Испании»

Трест Союзкинохроника получил от своих специальных корреспондентов Р. Кармен и Б. Макасеева материал новых с'емок о героической борьбе испанского народа. На этом материале будет сделано несколько выпусков. Сейчас в Московской студии кинохроники заканчиваются производством выпуски «К событиям в Испании» №№ 14 и 15.

Выпуск № 14 (режиссер О. Подгорецкая) начинается кадрами Мадрида. Мятежники не могут сломить сопротивления испанских бойцов. Враг обрушивается на беззащитные предместья. Вот Тетуан — рабочее предместье Мадрида. 23 «юнкерса» бомбардировали этот маленький городок с 2-этажными домами. Из-под груды камней вытаскивают трупы детей.

Горит мировая сокровищница XV века — дворец Инфантадо в Гвадалахаре. От него остались только колонны.

На экране военные школы в районе Мадрида. Здесь молодежь учится овладевать всеми видами оружия.

Опустевшие улицы Мадрида. Запертые магазины. По улицам двигаются люди с вязанками дров, с мешками картошки — так начинается выпуск «К событиям в Испании» № 15 (режиссер И. Сеткина).

Фашистские бомбовозы не прекращают бандитских налетов на Мадрид. Они разрушают квартал за кварталом, громят церкви, дворцы, музеи.



Кадры из фильма «Последний финиш» (режиссер В. Гейман). Слева направо: паровоз СО 17-635 в пути, машинист-орденоносец тов. Макаров разговаривает с наркомом путей сообщения тов. Кагановичем и начальником политуправления НКПС тов. Зиминым; тов. Макаров в будке паровоза СО 17-635.

О национальной кинематографии

СОВЕЩАНИЕ В СОВЕТЕ НАЦИОНАЛЬНОСТЕЙ ЦИК СОЮЗА ССР

5 февраля в Совете Национальностей ЦИК Союза ССР под председательством тов. А. Хацкевича состоялось совещание по вопросам производства кинофильмов на национальной тематике и кинофикации в национальных республиках и областях.

ПРОИЗВОДСТВО ФИЛЬМОВ

С докладом о плане производства фильмов национальной тематики в 1937 г. выступил зам. начальника Главного управления кинофикации тов. В. А. Усиевич.

Из 118 художественных полнометражных фильмов производства 1937 г. 41 посвящен историческому прошлому, революционной борьбе в период царизма, Октябрьской революции, гражданской войне, строительству социализма, расцвету хозяйства и культуры в союзных республиках — Украине, Белоруссии, Грузии, Армении, Узбекистане и др. Из 60 фильмов, которые будут выпущены в 1937 г., национальной тематике посвящены 26 фильмов. Ведущее место среди них занимают «Щорс» (Украинфильм), «Арсен» (Госкинпром Грузии), «11 июля» (Белгоскино), «Бакинцы» (Азерфильм) и др.

Недостаточное место в плане 1937 г. уделено национальной тематике в студиях Москвы и Ленинграда. По студии Ленфильм запланировано 2 фильма — «Друзья» и «Кимас-озеро», по студии Союздетфильм — 1 фильм, студия же Мосфильм не запланировала ни одного художественного фильма на материале автономных республик, областей и национальных меньшинств, входящих в РСФСР. Мосфильм не обеспечил даже постановку запланированного им фильма по сценарию Вс. Иванова «Аменгелды» о Казахстане, не выделив для него режиссера. Сейчас ГУК решил передать эту постановку Ленфильму. Ставить фильм будет режиссер М. Левин. В начале лета экспедиция выезжает на с'емки в Казахстан.

Мало места уделено при составлении плана фильмов на национальную тематику показу успехов и побед первой и второй сталинских пятилеток.

По учебным и техническим фильмам запланировано два полнометражных фильма на национальную тематику. Студия Мостехфильм выпускает в текущем году этнографический фильм «Гольды», Одесская студия — фильм «Украина».

Большое место национальной тематике уделяет кинохроника. Ряд хроникальных фильмов будет посвящен росту народного богатства и культуры не только в союзных и автономных советских республиках, но и среди национальных меньшинств во всем Советском Союзе.

В текущем году на Украине и в Грузии будут производиться цветные фильмы.

По докладу тов. Усиевича развернулись оживленные прения. Тт. Неометов (Татария), Корычев (Чувашия), Завилевич (Еврейская автономная область). Цальмов (Мордовия), Макаров (Башкирия) и др. в своих выступлениях говорили, что историческое прошлое и социалистическая действительность республик и областей, входящих в РСФСР, не получают отражения на экране. Более полутора лет назад за плохую работу был ликвидирован трест Востокфильм, который должен был выпускать фильмы о национальных районах РСФСР. Тогда же было вынесено решение создать для производства таких фильмов восточный отдел при ГУК, но этого до сих пор не сделано. ГУК планирует в 1937 г. только фильмы о союзных республиках.

Руководители национальных киноорганизаций тт. Титберидзе (Госкинпром Грузии). Дзнуни (Арменфильм), Мелькумов (Туркменфильм) указывали в своих выступлениях на слабую помощь ГУК в укреплении технической базы национальных студий. Работа в студиях проводится кустарно. Туркменфильм, например, совсем не имеет технической базы и снимает свои фильмы на московских студиях. В студии Арменфильм нет самой элементарной аппаратуры (с'емочного аппарата, монтажного стола и т. д.) фильм «Пэпо» снимался в Грузии и в Москве, что удорожило стоимость его на 600 тыс. руб. и значительно отодвинуло сроки выпуска.

На совещании большое внимание было уделено вопросам подготовки кадров для национальной кинематографии. Директор ВГИК тов. Сегал сообщил о том, что режиссеров и сценаристов ВГИК будет подготовлять в сценарной и режиссерской академиях из лиц, имеющих высшее образование и большой опыт литературной и театральной или кинематографической работы, киноактеров же ВГИК не будет совсем готовить. Выступавшие в прениях подвергли работу ВГИК резкой критике. Они указывали, что на подготовку национальных кадров не обращается никакого внимания. Тов. Пивоваров (Казахстан) рассказал характерный факт, как было отказано во ВГИК в приеме молодому казаху только потому, что это «не было предусмотрено планом». В студии Мосфильм, куда он затем обратился, его даже не допустили к испытаниям, заявив, что «у него казахский акцент». Теперь этот товарищ учится в театральном институте и является отличником учебы. Тов. Абидова (Узбекистан) привела аналогичный пример, когда на Мосфильме не была принята талантливая узбечка тов. Таландыева потому, что у нее якобы «не совсем красивая внешность». Национальные киноорганизации испытывают острую нужду в кадрах режиссеров и сценаристов. В Туркмении, например, нет ни одного национального режиссера и сценариста. Такое же положение и в Узбекистане. Почти все выступавшие ставят вопрос о необходимости открыть при сценарной и режиссерской академиях ВГИК подготовительные курсы для национальных киноорганизаций, так как у них нет возможности посылать в академию опытных писателей и режиссеров. В плане ВГИК должен быть запланирован прием националов на все факультеты.

В заключительном слове тов. Хацкевич говорил о большом значении, которое приобрело кино в жизни и развитии нашей страны. В первую очередь надо помочь новым союзным республикам создать свою кинематографию, свою техническую базу, свои кадры. Особое внимание надо обратить на подготовку национальных кадров. Нельзя примириться с таким положением, когда во ВГИК из 200 студентов только 15 националов. Совершенно недопустимо оттирание талантливых людей от учебы. Должна быть пополнена тематика национальных фильмов. Нужно ставить фильмы на антирелигиозные темы, фильмы, показывающие борьбу за раскрепощение женщин Востока, расцвет национальной культуры и искусства, рост национальных кадров.

КИНОФИКАЦИЯ И ПРОКАТ

Совещание уделило вопросам кинофикации не меньшее внимание, чем вопросам производства картин.

Участников совещания мало удовлетворили цифры плана кинофикации нацреспублик, нацобластей и районов РСФСР в 1937 г., которые в своем докладе привел начальник Управления кинофикации при СНК РСФСР тов. Н. А. Милютин. Из 47 строящихся в РСФСР кинотеатров в 1937 г. будет закончено 39, больше половины в национальных и автономных республиках и областях — менее двух театров на область или республику в среднем. Успехи в этой области, как признал тов. Н. А. Милютин, «не особенно заметны»...

В Карачаевской автономной области, например, сеть киноустановок общего пользования будет увеличена в 1937 г. на... одну установку (вместо 6—7).

В Черкесской автономной области соответственно с трех до четырех, в Еврейской — с 5 до 10. Достаточно красноречивый пример привел представитель этой области — тов. Завилевич: в Биробиджане (20 тыс. жителей) нет пока ни одного кинотеатра.

Никак нельзя признать достаточным расширение сети киноустановок по Бурят-Монгольской АССР (с 22 в 1936 г. до 26 в 1937 г.) или по Кабардино-Балкарской АССР — на 4 установки (5 в 1936 г. и 9 по плану на 1937 г.).

Таков почти весь план кинофикации национальных республик, областей и районов.

Есть, правда, и некоторые положительные явления. Так, сеть киноустановок в Башкирской АССР намечено увеличить на 35 точек, Дагестанской АССР — на 34 точки, Карельской АССР — на 25 точек, Татарской АССР — на 40 точек, Чечено-Ингушской АССР — на 20 точек и т. д.

Эта недостаточная кинocceть слабо снабжается фильмами. Почти все участники совещания отметили, что новые картины попадают в нацрайоны с огромным опозданием и в недостаточном количестве. В крупные национальные АССР и области направляется часто лишь одна копия картины.

На все Закавказье, рассказал тов. Дзнуни (Армения), послали одну копию картины «Соловей-соловушко»...

На всю Туркмению, отметил и тов. Мелькумов, посылают одну копию.

Почти все представители национальных АССР и областей отметили, что картины к ним попадают чаще всего с надписями на русском языке, непонятном большинству зрителей.

Об этом говорили тт. Носов (Чечено-Ингушия), Титберидзе (Грузия), Клебанский (Таджикия), Дзнуни (Армения), Цальмов (Мордовия) и др.

По заявлению тов. Н. А. Милютина в 1935 г. субтитры фильмов печатались на 18 языках, в 1936 г. на 27. Этого, конечно, недостаточно. Субтитры делаются очень долго — 3—4 месяца вместо двух недель.

Тов. Н. А. Милютин вынужден был признать, что часто 9/10 зрителей в АССР и автономных областях не понимают показываемых им картин.

Небезынтересно будет отметить, что на совещании почему-то не было выступления Росснабфильма по этим вопросам.

Тов. Н. А. Милютин посвятил значительную часть своего доклада и плану работы в 1937 г. кинопередвижек (немых и звуковых) в национальных АССР и областях.

К сожалению, он не коснулся одного чрезвычайно важного обстоятельства: он не рассказал, насколько обеспечена нормальная работа передвижек запасными частями.

Представители с мест внесли ряд существенных поправок в доклад Н. А. Милютина.

Они, например, указали на необходимость серьезнее, чем до сих пор заняться подготовкой киномехаников — особенно киномехаников - звуковиков, — из нацменов. До сих пор в этом направлении сделано очень мало. В Чечено-Ингушии, например, нет ни одного механика - звуковика чеченца или ингуша; из 101 киномеханика в Таджикистане лишь 35 процентов нацмены и т. д. А ведь киномеханикам приходится на местах проводить и раз'яснительную работу.

Весьма своевременен также поднятый на совещании вопрос об организации всесоюзного центра по кинофикации.

Очень слабо привлекаются в национальных АССР и областях местные средства, не используется местная инициатива для осуществления строительства кинотеатров, обеспечения киномехаников нормальными условиями передвижения и работы и т. п.

Безусловно прав был тов. Донской (Якутия), высказавшийся за пересмотр условий и политики проката в тех случаях, когда речь идет о кинофикации глубинных, мало-и редконаселенных районов, в которых передвижка не может еще работать рентабельно. Здесь нужен иной подход. В этих случаях недопустимы соображения «чистой коммерции», которой нередко руководствуются работники и организации проката.

*

Совещание дало большой и ценный материал, для разработки которого избрана специальная комиссия. В комиссию вошли: представители Совета национальностей, ГУК и Управления кинофикации при СНК РСФСР.

Декада национальной кинематографии

Президиум Совета национальностей ЦИК Союза ССР постановил провести в Москве с 18 по 28 марта с. г. декаду национальной кинематографии союзных республик.

Декада проводится в целях поднятия роли национальной кинематографии, проверки состояния ее роста, популяризации достижений, обмена опытом, а также подтягивания отстающих киноорганизаций союзных республик.

Организация декады возложена на Главное управление кинематографии с привлечением к этому делу всех киноорганизаций союзных республик. Для общего руководства работой по организации и проведению декады национальной кинематографии создана комиссия в составе секретаря Совета национальностей ЦИК Союза ССР тов. А. Хацкевича, начальника Главного управления кинематографии тов. Б. З. Шумяцкого, заместителей начальника Главного управления кинематографии тт. В. Усиевича и В. Жилина и председателя ЦК союза кинофотоработников СССР тов. П. Бляхина. К работе в комиссии привлекаются постоянные представители союзных республик.

Комиссии поручено рассмотреть и утвердить не позднее 20 февраля план проведения декады и программу показа кинофильмов, отобрав для показа лучшие художественные, документальные и научно-учебные фильмы.

Дела и дни Ленфильма

(ОТ НАШЕГО СПЕЦИАЛЬНОГО КОРРЕСПОНДЕНТА)

Наконец, в Ленинграде установилась зимняя погода. Все покрыто снегом. Дни ясные, солнечные. Все условия для нормальной с'емки зимней натуры налицо. И постановочные коллективы перебираются «на зимние квартиры».

Режиссеры бр. Васильевы вместе со всем своим коллективом переехали в Юкки. Здесь вырос целый кинематографический городок, в котором ежедневно — и днем и ночью — идут с'емки «Дальнего Востока». На-днях будет сниматься один из центральных эпизодов картины — «бой», отображающий замечательную страницу в истории гражданской войны — знаменитый волочаевский бой, решивший судьбу советского Дальнего Востока. В большой массовке примет участие около 2 тыс. человек. Сейчас заканчивается возведение «укреплений» и других декораций, необходимых для с'емок этого эпизода. Постановочный коллектив работает с большой энергией и напряжением, почти не отставая от плана, несмотря на ряд задержек и срывов не по вине с'емочной бригады. Коллектив работает без перерасхода денежных средств и пленки.

Со второй половины марта группа «Дальний Восток» переходит в ателье, где до 1 мая должны быть сняты все павильоны. В мае коллектив отправляется в экспедицию в Ялту для с'емок натуры (попутно используя ялтинскую киностудию для параллельной с'емки некоторых павильонов), затем в конце лета группа выедет на Дальний Восток для с'емок морских сцен. Постановочный коллектив взял на себя обязательство закончить и сдать картину не позднее 1 ноября.

*

В экспедицию на зимнюю натуру выехал и коллектив «Комсомольска». В течение двух недель на Невдубстрое будут происходить с'емки дневной и ночной зимней натуры, в том числе и одного из интереснейших эпизодов фильма — «наливной канал» (сплав леса зимой по прорубленному во льду каналу). Договорившись с администрацией Невдубстроя, группа получает достаточное количество электроэнергии для ночных с'емок и, таким образом, освобождает студию от необходимости послать в экспедицию лихтваген.

Коллектив «Комсомольска» работает хорошими темпами. Оба павильона сняты в студии досрочно. «Барак девушек» вместо 7 смен отснят в 6 смен. Коллектив этой картины имеет сейчас небольшую экономию денежных средств, значительно перерасходовав однако пленку. Расходы пленки сейчас очень велики. По последней сводке планового отдела перерасход равен 48 процентам.

*

Выезжает в экспедицию в Карелию коллектив «Кимас-озера». Ему предстоит еще отснять около половины картины. Группе надо будет приложить максимум усилий для того, чтобы в кратчайший срок закончить с'емки, значительно затянувшиеся из-за позднего выезда на натуру и ранней весны в прошлом году и позднего начала зимы в этом году. Коллектив картины обязуется в марте отснять всю зимнюю натуру и в конце апреля сдать фильм руководству студии.

★

Режиссеры Г. Козинцев и Л. Трауберг снимут зимнюю натуру «Возвращение Максима» (пролог картины), не выезжая из Ленинграда, на острове Голодае, хотя по плану предполагалась экспедиция в тайгу.

С'емки подходят к концу. Если бы не перес'емки из-за замены актера на роль приказчика и переделок сценария (по этой причине постановочный коллектив простоял несколько недель), картина была бы уже готова. Сейчас группе осталось отснять «цех» (будет сниматься на заводе), пролог (натура) и «петербургский комитет партии». Группа рассчитывает, что 15 марта работа будет закончена.

Коллектив «Возвращение Максима» еще в период стахановской декады показал отличные темпы и умение работать с высокой производительностью. Недавно этот же коллектив сумел доказать это вторично во время с'емок самого большого павильона — «Государственная дума» (зал Таврического дворца). Для с'емки этого павильона было запланировано 14 с'емочных смен плюс 2 репетиции. Фактически павильон снят в 7 смен плюс 1 репетиция. Экономия 8 смен.

Электроэнергии по плану требовалось 96 тыс. ампер.

Фактически затрачено 46 тыс. ампер. Экономия 50 тыс. ампер.

Пленки запланировано 1 836 метров, фактически израсходовано 1 338 метров. Экономия 498 метров. Достигнута также экономия в оплате массовок и эпизодников в 11 тыс. руб.

*

Почти закончен фильм «Садовник». Режиссер С. Юткевич. На-днях картина сдается руководству студии.

17 февраля полным ходом начнутся с'емки «Пугачева». Актер на заглавную роль найден (арт. Скоробогатов).

Перешла на конвейер бригада «Шуба английского короля». По новому плану картина должна быть закончена в марте.

Заканчивается переделка сценария «Петра I». В ближайшие дни начинаются с'емки этой картины. В апреле предположено сдать первую серию.

В конце месяца начинаются с'емки картины «Командир взвода» (режиссер Я. Блиох и А. Иванов).

В подготовительном периоде, как мы уже сообщали, картина режиссера Л. Арнштама «Друзья».

Вступает в подготовительный период группа режиссера И. Трауберга. Он будет ставить картину «Год девятнадцатый». Сценарий И. Прута и И. Трауберга по одноименной пьесе И. Прута.

На материале этой пьесы, раздвигая рамки событий, введен новый исторический материал. И. Трауберг и И. Прут в исключительно краткий срок (полтора месяца) написали сценарий, принятый к постановке киностудией Ленфильм. В ближайшие дни этот сценарий будет обсуждаться на режиссерской коллегии. В мае должны быть начаты с'емки. Режиссер И. Трауберг предполагает в Ленинграде снять наиболее сложные натурные сцены и некоторые павильоны (сцена заседания в губкоме — «сдавать или не сдавать город»). В начале июня намечается экспедиция в Астрахань, а затем в один из портовых городов (Баку или Одессу) для с'емки натуры. На натуре же будут сняты некоторые павильоны — «веранда», «сад», «комната подпольщиков». Мы приложим все усилия, — заявил нашему корреспонденту И. Трауберг, — чтобы доказать как доброжелателям, так и скептикам возможность снимать планово, экономно не один раз, а постоянно. Мы собираемся, начав в мае работу над картиной, закончить ее к Октябрьской годовщине.

Коллектив в основном будет состоять из тех же работников, которые работали над фильмом «Сын Монголии» (ассистент режиссера С. Деревянский, звукооператор Н. Даболин и др.). Начальник бригады И. Провоторов. Картина вступит в производство с готовым генпланом, после репетиционного периода, отбора мест для натуры и утверждения всех актеров, включая эпизодников.

Режиссер Ф. Эрмлер работает с М. Блейманом и М. Большинцовым над переделкой литературного варианта сценария «Великий гражданин», который, повидимому, вступит в производство только через месяц-два.

Примерно в это же время начнутся с'емки картины «Сыновья» (режиссеры А. Зархи и И. Хейфиц), литературный сценарий которой писатель Ю. Герман уже сдал киностудии.

*

Значительно хуже обстоят дела на Ленфильме с подготовкой юбилейных фильмов: третьей серии «Юности Максима» и картин об Октябре 1917 г.

Сценария третьей серии «Юности Максима» еще нет. Когда он будет готов, точно неизвестно.

Юбилейные сценарии об Октябре 1917 г. в распоряжении студии уже есть. Это литературные варианты сценария Н. Погодина «Ноябрь», и А. Каплера «Восстание». Однако вопрос о пуске в производство этих фильмов до сих пор не решен руководящими кинематографическими организациями.

АРК. КИН.

«Музей обороны Царицына»

Бригада Союзкинохроники закончила в г. Сталинграде с'емку киножурнала «Музей обороны Царицына имени товарища Сталина».

Первые кадры журнала покажут здание штаба обороны в 1918 году (снято с фотографии), в котором сейчас помещается музей, вид вокзальной площади и музея сейчас, статую товарища Сталина. Засняты также первые экскурсанты, осматривавшие музей и скульптуру «Сталин и Ворошилов».

Бригадой сняты также отдельные экспонаты. Среди них — картины «Сталин в окопах», «Сталин на царицынском фронте», два редких портрета вождя и «Бой под Воропаново». Заканчивается журнал сравнением центральной площади старого Царицына с площадью Павших борцов в Сталинграде.

1837 АЛЕКСАНДР СЕРГЕЕВИЧ ПУШКИН 1937

«СКАЗКА О ЦАРЕ САЛТАНЕ»

Под этим названием в первой комсомольской студии в Одессе производится экранизация пушкинской «Сказки о царе Салтане, о сыне его славном и могучем богатыре князе Гвидоне Салтановиче и о прекрасной царевне лебеди». Авторы сценария, они же режиссеры, Б. Митякин и Е. Уваев, пользуются в постановке средствами кукольного кино (об'емной мультипликации).

Эта сказка является одним из чудесных образцов обработки великим поэтом русских народных мотивов в сочетании с западноевропейским фольклором и лубочной авантюрной повестью. Так, в этой сказке Пушкин своеобразно использовал мотив «оклеветанной матери» (древнейшая запись которого дана в сборнике Страпаролы 1550 г. и позже обработана Ольнуа во французской сказке «Принцесса-звезда» — 1698 г.), а также мотив борьбы трех сестер, включенный Голланом в его обработку «Тысячи и одной ночи». Пушкин об'единил различные сказочные мотивы из устных и письменных источников в своей собственной свободной композиции, полностью сохраняя краски народной великорусской сказки, и, главное, подчиняя их жизнеутверждающей теме торжества добра и смелого духа над трусостью, двоедушием и злом.

Все это надо иметь в виду при работе над экранизацией, чтобы средствами кино передать с возможной полнотой особенности пушкинского произведения, его содержание и форму. Царь Салтан и князь Гвидон у Пушкина олицетворяют благородные и мудрые силы. Это — образы народных богатырей. Один, дряхлея к старости и доверяя, по своему добродушию, приближенным, попадает в ловко расставленные сети обмана и злых козней, а другой, его могучий сын, смело освобождается из всех бед, побеждает в борьбе с людьми и со стихиями подчиняет себе силы природы и раскрывает отцу глаза на правду. В финале отец, и сын и добрая невиновная царица-мать соединяются навсегда в союзе с царевной лебедью, владеющей всеми чудесными тайнами на свете и ставшей верной женой Гвидона. Им приносят повинную завистливые, лживые, злые и мстительные сестры и сватья баба-Бабариха.

Новое царство, основанное богатырем Гвидоном, — это утопическое царство разума, добра, любви и справедливости. В нем собраны все богатства земли, его охраняют новые сказочные богатыри, в нем живут в довольстве все, там «изоб нет, везде палаты», там отпадают все горести и наступает счастье и веселье... С исключительным проникновением в образы, рожденные народной мудростью и народной мечтой, Пушкин поэтически воссоздает мотив счастливой утопии в условной реальности сказки.

Почувствовали ли смысл этой сказки сценаристы Б. Митякин и Е. Уваев? Скупой язык сценария не дает полного представления об их замысле. Но ряд имеющихся в сценарии положений внушает серьезные опасения.

Возьмем для примера завязку событий в сказке. По Пушкину разговор трех сестер подслушан Салтаном следующим образом:

«Во все время разговора
Он стоял позадь забора».

В одной из записей Пушкина мы находим версию, об'ясняющую появление Салтана: «Царь имел привычку гулять поздно по городу и подслушивать речи своих подданных» (как Гарун аль-Рашид в «Тысяче и одной ночи»). Бездетный Салтан ищет себе по нраву жену. Но Митякин и Уваев по-своему об'ясняют его появление, и тут решительно расходятся с Пушкиным. У них Салтан со своими шпионами Ухом и Носом ходит по валу крепости, ругает пушкарей-стрельцов, оступается, падает, летит кувырком с горы и... оказывается у окошка, за которым поют три сестры. Для чего это сделано? Очевидно, с одной целью: представить воинственного Салтана в глуповатом и комичном виде.

Кстати, что это за новые персонажи Ухо и Нос, введенные сценаристами-режиссерами? Они угодничают, суетятся, подсматривают, подслушивают. Позже оказывается, что они знают про обман Салтана, но продолжают ему подобострастно прислуживать. И вот, представьте, они же на поле битвы едут «на лошаденках» по бокам Салтана, и авторы подчеркивают в скобках: «три богатыря»... Сомнения нет: это пародия на популярную картину «Три богатыря» Васнецова! Что нашли Митякин и Уваев общего между холопами Ухом и Носом и богатырями русского народного эпоса Ильей Муромцем, Добрыней Никитичем и Алешей Поповичем? Это дурная, неумная издевка и над русской историей и над поэтическим творчеством русского народа.

Но вернемся к основным героям сказки.

Слова нет, добродушный, стареющий, обманутый Салтан у Пушкина не лишен мягких комических черт. Но, раз начавши его изображать под Глупышкина, авторы-режиссеры продолжают в том же духе до конца. И между пустой куклой-Салтаном в сценарии и благородным стареющим воином у Пушкина по существу, по духу, не остается ничего общего. Плоская комическая сатира на царя не истребила ли самый смысл этого образа?

После этого приходится задать вопрос: будет ли в фильме правдиво передан смысл и дух других прекрасных пушкинских образов: Гвидона, матери-царицы и царевны лебеди? Фабульная канва их поведения приблизительно сохранена в сценарии, но разве в этом только дело? Тут каждое отклонение художественных «деталей» хотя бы на «чуть-чуть» от идеи сказки может загубить ее целиком. А что такая опасность налицо, можно видеть и по финалу сценария, где авторы показывают пьяный разгул у Гвидона, решительно расходясь с эстетикой пушкинской сказки:

«День прошел — царя-Салтана
Уложили спать вполпьяна.
Я там был: мед, пиво пил —
И усы лишь обмочил».

Комические средства сказки поняты авторами сценария односторонне, чтобы не сказать плоско, и гиперболизированы. Вместе с тем оказались чрезвычайно урезанными героические и лирические мотивы.

Драматическое развитие событий, приводящее к казни царицы и маленького Гвидона, дано бегло. А между тем, здесь пушкинская сказка, явно поэтизируя трогательный древнерусский сказ о том, как киевский князь Владимир отправил в изгнание свою жену Рогнеду и сына Изяслава, содержит подлинно трагическую завязку событий. Без нее не может быть и начала и развития героической темы богатыря Гвидона с тем ее нарастанием от рождения и освобождения к полному счастью, как это сделано в сказке.

Очень сжаты встречи Гвидона и лебеди.

Чтобы дать место беготне бездействующих Уха и Носа, сокращена тема сестер при дворе Салтана.

Выброшен эпизод превращения Гвидона в муху. И вообще весь фольклорный мотив повтора сжат настолько, чтобы дать зрителю только представление о сухих основах сюжета. А между тем у Пушкина вся обаятельная поэтическая форма этой сказки зиждется на четырехкратном повторе посещения купцами острова Буяна и царства Салтана, троекратном превращении Гвидона, четырехкратном возникновении новых чудес на Буяне.

Все сжатия и урезки (ничем не оправданные при размере фильма в пяти частях), конечно, не проходят безболезненно и для смысла и для формы сказки. Надо понять, что при экранизации пушкинской сказки задача художественной работы не в одном сюжете. Задача также в том, чтобы наиболее верно передать и ритм, и мелодию, и музыкальное, и образное своеобразие пушкинской сказки. Авторы не должны были бояться трудностей художественного выражения в кино фольклорного мотива повтора и условных поэтических черт сказки. Вне этого потускнеют все ее образы, потускнеют и ее идеи.

Особо нужно подумать режиссерам о том, что исключительная прелесть пушкинской сказки в той тонкой и вместе с тем четкой грани, которой Пушкин указывает на условную реальность событий. Эта прелесть в тех музыкальных, образных и смысловых переходах, которыми обозначается сказочность жанра. Реализм и сказочность у Пушкина выступают в своеобразном единстве через поэтическую форму, через специфический отбор имен, через пространное лубочное название сказки, через иронические и юмористические детали в характерах героев, через лубочное описание природы. Но если этот лубок сделать грубым, сказка улетит из рук постановщиков, как неуловимая Синяя птица!

Еще раз подтверждается необходимость предварительного широкого общественного, творческого обсуждения сценариев, чтобы в ответственном и дорогом деле выпуска фильмов можно было свести задержки к минимуму и достигнуть наибольшего успеха.

Х. ХЕРСОНСКИЙ.

ПЕРВАЯ РАБОТА

В дореволюционной кинематографии мы имели немало попыток экранизировать прозу Пушкина. Но эти фильмы в настоящее время уже не могут войти в фонд художественной кинематографии по целому ряду причин.

Каждое пушкинское произведение в целом — широкая социальная картина, в которой обобщения, глубина и типичность требуют также и от постановщиков широты и глубины социального анализа. Никакое упрощенчество, никакое вульгарное социологизирование, никакая отсебятина, искажающая дух и намерение поэта, недопустимы. Вот почему я считаю, что к экранизации пушкинских произведений надо приступить с большой осторожностью и тщательностью.

Немое кино значительно обедняло Пушкина на экране. Выпадало его сжатое, точное и острое слово. Надписи, не только разговорные, но и об'ясняющие действие, поневоле уклонялись от пушкинского языка. Актеры, слов которых все равно никто не слышал, не старались особенно вникать в сущность каждого выражения и об'яснить себе, почему именно это, а не другое слово произносит действующее лицо. Они облегчили свой творческий труд тем, что по ходу сцен говорили приблизительные фразы, помогающие им создавать настроения, но не идущие из глубины пушкинского образа. В звуковом кино слово обязывает и режиссера и актера к большой точности, глубине и проникновению в существо образа, требует бережного отношения к авторскому тексту.

Примитивная кинотехника прошлых лет также упрощала и обедняла постановку. Режиссер был связан в выборе декораций и натуры. Можно было брать только то, что было в действительности, относительно применялось к эпохе. Сейчас же мощная техника, макеты, рирпроекция, дорисовки максимально расширяют возможности режиссеров и художников, но вместе с тем и ко многому обязывают.

Все эти положения я проверяю на своей работе «Барышня-крестьянка», сделанной еще в 1916 г. Это была моя первая самостоятельная постановка, и мне особенно хотелось начать с классического произведения «Барышня-крестьянка»—действительно классическое произведение. В основе сюжета лежит шекспировская тема «Ромео и Джульетты» — вражда родителей и любовь детей. Но здесь сюжет этот повернут своей светлой, комедийной стороной.

Романтичность, свет и радость молодой любви, юмор и комедийность положений особенно меня привлекали тогда к этой повести. Но уже сейчас я вижу, что многое в постановке ускользнуло от меня. Почти совершенно пропала умная и тонкая ирония Пушкина в обрисовке двух помещиков — русофила Берестова и англомана Муромского. Не сумела я полностью отразить и теплоту Пушкина в передаче образов людей «из народа» — Насти, пастуха. Все это, конечно, сейчас звучало бы по-иному, дополненное живой речью, звуками, музыкой и песнями, раскрытое моим более зрелым политическим отношением к материалу.

Упрощенно разрешали мы вопрос о выборе декораций. Мы также стремились сохранить стиль эпохи произведения, но наши возможности в этом смысле были ограничены. Мы нашли в Москве здание стиля ампир, характерное для той эпохи. Это были так называемые найденовские особняки. Все же сцены на натуре, вплоть до охоты, снимались в Нескучном саду, где мы отлично использовали беседки и мостики. Крупные планы тогда только еще начинали применяться, поэтому картина почти целиком снималась на средних и общих планах. Может быть, я могла бы еще многое прибавить к критике фильма, поставленного 20 лет назад, если бы могла его вновь увидеть, но к несчастью негатив погиб во время пожара.

Между тем эта полная жизни и света повесть Пушкина, так же, как и многие другие, заслуживает экранизации. И я надеюсь, что 100-летие со дня гибели поэта послужит толчком для наших драматургов и режиссеров и на экранах Советского Союза скоро появятся замечательные фильмы, сделанные с глубоким пониманием, бережностью и любовью к бессмертным творениям гениального поэта.

О. И. ПРЕОБРАЖЕНСКАЯ.

ПУШКИНСКИЕ ДНИ В СТУДИИ СОЮЗДЕТФИЛЬМ

В главном вестибюле студии открыта выставка, состоящая из большого стэнда, оформленного в виде фасада избушки. Такое оформление должно напомнить домик няни поэта, Арины Родионовны, и «избушку на курьих ножках» из пушкинских сказок. Экспонаты выставки состоят из многочисленных фотографий, характеризующих жизнь поэта и близких ему людей, карикатур из лицейского журнала, в котором Пушкин помещал свои первые стихи, фотографии первых изданий произведений поэта. Многотиражка «Детфильм» и все цехи выпускают специальный номер газеты, стенновки и бюллетени, посвященные памяти поэта.

Не имея пушкинских фильмов, студия возобновила массовой печатью немую картину Межрабпомфильма «Коллежский регистратор» режиссера Желябужского по повести Пушкина «Станционный смотритель». В течение декабря и января отпечатано и разослано по Союзу 140 копий фильма.

В ПОИСКАХ ОБРАЗА

В кино я никогда раньше не работал. Телефонный звонок Моисея Левина, предложившего мне сниматься в «Путешествии в Арзрум» в роли Пушкина, прозвучал для меня громом среди ясного неба. Я отказался. И отказывался потом трижды. Но мое упорство сломила проба, которая убедила меня в том, что под гримом я действительно похож на Александра Сергеевича Пушкина.

Одного внешнего сходства было слишком мало. И я стал пытаться познавать сложный внутренний мир моего героя. Иногда мне казалось, что, пробираясь ощупью сквозь туман далекой мне эпохи, я нахожу нужные ключи. Но больше всего в понимании Пушкина мне помогли строчки Владимира Маяковского:

Я люблю вас,
но живого,
а не мумию.
Навели
хрестоматийный глянец.
Вы,
По-моему,
при жизни,
думаю —
Тоже бушевали.
Африканец!

Моего Пушкина я представлял себе не по портрету Кипренского, не на котурнах монументализма, а безграничным, многообразным, живым человеком.

Изучая портреты, я увидел, что Пушкин неповторим ни у одного из писавших его художников. Он всюду иной. Даже цвет его глаз каждый художник видел по-своему.

Это указало мне на динамичность, на эмоциональную порывистость образа, на те характеристики, которые в дальнейшем приводят к пониманию трагических писем последних дней поэта.

Передо мной раскрывались грандиозные масштабы Пушкина. Но в этих масштабах я хотел увидеть не только пафос гения, на которого так охотно наводили «хрестоматийный глянец», но и привычки и теплоту обыкновенного человека. Здесь меньше всего я обращался за помощью к Вересаеву. Стихи «На холмах Грузии» и «Я помню чудное мгновенье» говорили мне значительно больше, чем экскурс в повседневный быт поэта.

Повидимому, общее направление в поисках образа дало мне мое искусство чтеца, моя подготовительная работа над «Евгением Онегиным», «Медным всадником», «Пиром во время чумы» и т. д., тем более что в фильме мне надо было читать стихи.

Поразительное единство формы и содержания пушкинских стихов, как мне кажется, накладывает на их интерпретатора в кино особенно большую ответственность. Здесь с исключительной четкостью надо донести звук стиха, соответствующий смысловому значению, единство звуковой и смысловой тенденции. Ведь пушкинские стихи — это реальная речь народа.

Работая над образом, я все время думал о том, как бы своей работой не оскорбить памяти поэта. Я не мечтал взрастить розу. И если получился хотя бы только полевой цветок, — я счастлив.

ДМ. ЖУРАВЛЕВ.

ЗРИТЕЛЬ НЕ ВИДИТ ПУШКИНСКИХ ФИЛЬМОВ

Киностудия Ленфильм, как известно, выпустила к пушкинскому юбилею два фильма — «Юность поэта» и «Путешествие в Арзрум». Своевременный выпуск этих фильмов был достигнут ценою больших усилий и напряжения всего коллектива студии. Фильмы были готовы в срок, вполне достаточный для того, чтобы обеспечить показ их на экранах крупнейших городов всего Советского Союза.

Однако в Москве и Ленинграде, где они вышли на экран в дни пушкинских торжеств, этим фильмам предоставлено очень мало экранов. В других городах Советского Союза фильмы о Пушкине еще не демонстрируются.

Кто виноват в том, что многомиллионный советский зритель не видит картин о Пушкине в дни юбилейных торжеств?

Надеемся, что виновные получат по заслугам наказание, а фильмы «Юность поэта» и «Путешествие в Арзрум» в кратчайший срок будут отпечатаны в максимальном количестве экземпляров и распространены по экранам всего Советского Союза.

КИНЕМАТОГРАФИСТ.

«ПИОНЕРИЯ» № 2

Киножурнал «Пионерия» № 2 (реж. А. Ованесова) целиком будет посвящен 100-летию со дня смерти А. С. Пушкина.

Фильм начнется с'емками Всесоюзной пушкинской выставки. В журнал войдут сюжеты: митинг 10 февраля у памятника А. С. Пушкину, детская самодеятельность, посвященная Пушкину, детский зимний сад, оформленный ледяными скульптурами на сюжеты пушкинских сказок. Артист В. Яхонтов читает стихотворение «Памятник».

ПЯТИМИНУТКА О ПУШКИНЕ

Режиссер экспортного цеха Московской студии кинохроники М. Славинская делает пятиминутку, посвященную пушкинским дням в Советском Союзе. В ней будет показан Пушкин в живописи, последняя его квартира в Ленинграде, места ссылки — Тригорское, Михайловское, Всесоюзная пушкинская выставка, открытие обелиска на месте дуэли Пушкина. В фильм также войдут кадры митинга в Москве у памятника Пушкину и выпуск в типографиях пушкинских произведений на всех языках. Музыку к пятиминутке пишет композитор Д. Блок.

К ЭКРАНИЗАЦИИ „ЕВГЕНИЯ ОНЕГИНА“

Мысль об экранизации таких наиболее популярных классических произведений Пушкина, как **«Евгений Онегин»** и **«Пиковая дама»**, возникала уже не раз. Однако величайшие трудности, стоящие на пути осуществления этой задачи, до сих пор останавливали ее реализацию. Сложнее всего представляется постановка «Онегина». Как перевести на язык кино этот роман в стихах со множеством лирических отступлений, как обеспечить предельно выразительное звучание пушкинского стиха с экрана как, сохранив сюжет и фабульное развитие «Онегина», найти в то же время пластические образы и для передачи социально-политической атмосферы, которой насыщена эта «энциклопедия» русского общества начала XIX века?

Все эти вопросы, естественно, встали перед нами, когда года два назад мы, по инициативе Мосфильма, приступили к работе сначала над принципами экранизации «Онегина», а затем и над самым сценарием.

Мы считали невозможным подходить к экранизации «Евгения Онегина» так, как обычно подходят к написанию сценария по литературным произведениям, когда берут только основные сюжетные линии и подвергают материал «вольной интерпретации». Такой подход допустим по отношению к литературным произведениям **второстепенного** порядка, но совершенно недопустимо и **антикультурно**, на наш взгляд, вносить свои сюжетные и драматургические домыслы в такое классическое и завершенное произведение, как «Евгений Онегин».

Мы ставили своей задачей не написание сценария «по теме», «по сюжету» или «на мотивы» «Евгения Онегина», а перенесение на экран этого романа в наиболее полном, развернутом виде, чтобы с экрана действительно зазвучало пушкинское произведение. Мы отказались от «углубления» пушкинского романа путем **присочинения, приписывания** к Пушкину каких-либо несвойственных ни ему лично, ни данному его произведению философских или социально-политических тенденций. Мы стремились к тому, чтобы, на основании канонического текста романа и сохранившихся черновиков, набросков и не вошедших в роман строф и глав, на основании высказываний самого Пушкина и его друзей, восстановить полностью именно то, что имел в виду развернуть в своем романе сам Пушкин, но не осуществил в полном об'еме, главным образом, по цензурным условиям.

*

Вот **петербургский большой свет**, состоящий из людей зажатых, придавленных кулаком самодержавия, сковывавшего всякое проявление свободной мысли. Человек **мыслящий**, каким безусловно является Онегин, видит не только мишурную пустоту бальных зал, но и мертвящий холод **придворных приемных**; он отворачивается не только от **суетности** светского общества, но и от его **низкопоклонства** перед властью, от его «искательства» царской милости, чинов и положения.

Вот **деревня**, дающая повод Онегину (от скуки, «чтоб только время проводить») применить на практике дворянско-помещичий либерализм светского «протестанта», «фрондера».

Тяжелый трудовой быт крестьян и паразитическая барская жизнь помещиков, с которыми Пушкин знакомит нас на именинах Татьяны, это не только сборище карикатур — это те же самые **чудовища**, которых Татьяна видит во сне. В первопечатном тексте романа в картинах сна были строки, прямо указывающие на это:

«Там суетливый еж **в ливрее**,
Там мельница **в мундире**
пляшет».

«В сне Татьяны, — пишет Д. Д. Благой, — в нарочитом искажении, в чудовищных гротесках поэт зарисовывает то же мелкопоместное дворянство, которое несколькими строками позднее пред'являет в его собственном, почти не уступающем сну виде — в шумной «таллерее карикатур», с'ехавшихся «целыми семьями» на «веселый праздник именин».

Путешествие Онегина — Нижегородская ярмарка, Волга — это уже материал для характеристики наступавшего **«меркантильного века»**. Разочарованный денди — аристократ — сталкивается с купеческим ажиотажем, с классом торговой и промышленной буржуазии, который, по собственному свидетельству поэта, «начинал селиться в палатах, покидаемых дворянством».

Возвращение в Петербург. Материал сожженной X главы романа дает основание показать Онегина в кружке **декабристов** (по первоначальному плану Пушкина, как известно, «Онегин должен был или погибнуть на Кавказе, или попасть в число декабристов»). Нет оснований помещать Онегина в среду декабристов — **заговорщиков и конспираторов**, но вполне допустимо связать его **с легальными кружками** великосветского общества, затронутыми идеями «декабризма».

Скучающий Онегин «за чашею вина», «за рюмкой русской водки» в собрании фрондирующих петербуржцев, где Пушкин читает знаменитый «Ноэль»:

«Ура! В Россию скачет
Кочующий деспот».

*

Идея пушкинского романа и фигура его главного героя имеет самые разнообразные толкования, начиная от **Киреевского**, считавшего Онегина «существом совершенно обыкновенным и ничтожным», или **Булгарина**, жестоко осуждавшего в Онегине мотовство и «ранний разврат сердца и ума».

Из всех многочисленных и разнообразных истолкований пушкинского героя мы в своей трактовке этого образа ближе всего к концепции **Добролюбова**, ставившего Онегина в один ряд с Рудиным и другими **«лишними людьми»**: «Весьма вероятно (писал Добролюбов), что при других условиях жизни, в другом обществе, Онегин был бы истинно добрым малым».

Онегин сознает **«недостаточность»** окружающего, но у него нет сил бороться с этой обстановкой и противопоставить ей что-то другое, более полноценное.

Кадр из фильма «Путешествие в Арзрум». Пушкин среди декабристов. В центре фото — артист Дм. Журавлев в роли Пушкина, слева—артист Рыжов (Раевский), справа — артист Михайлов (декабрист Семичев).

Мы подчеркиваем в Онегине его вялость, безволие, «остуженность» чувств («рано чувства в нем остыли»), равнодушие решительно ко всему, неспособность по-настоящему чем-либо заинтересоваться. И дуэль с Ленским мы трактуем, как один из примеров **безволия** Онегина (у него и в этом случает нет сил остановить естественный ход событий).

И только в последней части сценария накопившийся у Онегина и неиспользованный дотоле запас душевных сил прорывается с небывалой для него энергией, находит выход в **поздней страсти** к Татьяне. Онегин внезапно становится волевым, инициативным... И чем сильнее в первых частях мы подчеркиваем безволие и пассивность Онегина, тем трагичнее будет его финал.

Татьяну мы показываем сначала, как мечтательную девушку, живущую ирреальной жизнью, создающую себе воображаемый мир и безразлично относящуюся к тому, что происходит вокруг.

Затем этот образ растет, усиливается, становясь волевым, действенным. Первый толчок к «отрезвлению» — посещение Татьяной онегинского дома в деревне после от'езда Онегина в путешествие. Татьяну поражает «странный» выбор любимых онегинских книг, наводит на размышления отметки Онегина на полях романов...

«И начинает понемногу
Моя Татьяна понимать
Теперь яснее — слаьу богу —
Того, по ком она вздыхать
Осуждена судьбою властной...».

Далее идет замужество и превращение провинциальной девушки в законодательницу светского салона, в «равнодушную княгиню», в «неприступную богиню роскошной, царственной Невы».

Запоздалый призыв Онегина, правда, будит в ней еще незаглохшее чувство, но он не настолько убедителен, чтобы Татьяна пошла за предметом своих девических мечтаний.

И хотя в последнюю встречу Татьяна и признается Онегину, что **любит** его, но это уже любовь не столько к реальному Онегину, сколько к ею же созданной мечте, к воспоминанию о первом настоящем чувстве.

Волевое начало в Татьяне, ее глубокая и сознательная решимость отвергнуть Онегина подчеркиваются нами несколько непривычной трактовкой образа **мужа Татьяны**.

С легкой руки либреттиста Модеста Чайковского этот персонаж внедрился в сознание большинства как **старик**. Однако, по справедливому указанию пушкиноведов, из самого текста романа это никак не следует:

«С Онегиным он вспоминает
Проказы, шутки прежних лет».

Если муж Татьяны и Онегин и не однолетки, то, во всяком случае, разница в их возрасте не столь велика, чтобы они могли принадлежать к двум разным поколениям. В начале прошлого столетия генеральский чин «не противоречил» молодости: молодые генералы, из числа начавших службу в кампанию 1812 г., были частым явлением в 20-х гг.

Нам представляется интересным и не противоречащим смыслу пушкинского романа изобразить мужа Татьяны **боевым военным, в расцвете лет**. Может быть, он даже не чужд петербургским кругам, затронутым **декабризмом**. Нам кажется драматургически правильным, чтобы рядом с мужем Татьяны Онегин не только не выигрывал, но даже **проигрывал в** своих внешних и внутренних данных.

И тогда, может быть, заключительная фраза Татьяны —

«Но я другому отдана,
Я буду век ему верна...»

— прозвучит не как «идеальное выражение «истинно-дворянской» чести, «семейных устоев», а в том плане, как хотел бы услышать ее **Белинский: не «отдана», а «отдалась»**. И, может быть, тогда неоправданными окажутся упреки, которые делались излишне идеализировавшей Онегина критикой 60-х гг. по адресу Татьяны, — упреки в том, что она не пошла за своим **чувством**.

Многое в образе **Ленского** — мечтателя и поэта — дает нам основание трактовать его, как **положительный** персонаж, как, в известной степени, **прогрессивного** молодого человека своего времени.

Но в то же время **текст «Онегина»** дает нам материал и для выявления **трагикомических** черт в Ленском.

По рассказу Вяземского, «когда Пушкин читал еще неизданную тогда главу «Онегина», при стихе: **«Друзья мои, вам жаль поэта?»** — один из приятелей его сказал: «Вовсе не жаль». — «Как так?» — спросил Пушкин. «А потому, — отвечал приятель, — что ты сам вывел Ленского более смешным, чем привлекательным. В портрете его, тобою нарисованном, встречаются черты и оттенки карикатуры». Пушкин добродушно засмеялся, и смех его был, повидимому, выражением согласия на сделанное замечание»..

Несколько иронизируя над пылкостью Ленского, над его пышной романтикой, Пушкин этой иронией платил дань времени, дань борьбе с псевдо-романтизмом. Но во многом Пушкин был за Ленского.

Романтики, подобные Ленскому, ценны для нас своим протестом против окружающего «делячества», против разочарованности, они ценны для нас «вольнолюбивыми мечтами», упоминание о которых роднит Ленского с Пушкиным — поэтом декабристов, с Пушкиным — активным, прогрессивным человеком своего времени.

Оплакивая смерть Ленского, Пушкин высказывает предположение о **двух** возможных путях, по каким бы пошел этот поэт, если бы не был убит на дуэли. Из этих двух путей для нас близок **первый**. В этом плане мы и собираемся трактовать Ленского:

«Быть может, он для блага мира
Иль хоть для славы был рожден,
Его умолкнувшая лира
Гремучий непрерывный звон
В веках поднять могла. Поэта,
Быть может, на ступенях света
Ждала высокая ступень.
Его страдальческая тень,
Быть может, унесла с собою
Святую тайну, и для нас
Погиб животворящий глас,
И за могильною чертою
К ней не домчится гимн времен,
Благословение племен».

Создавая образы Онегина и Ленского и наделяя каждого из них своим несколько **ироническим** отношением, Пушкин был как бы **над ними**. Как бы разделяя себя на двух героев романа, на Ленского и Онегина, Пушкин отдал первому свою пламенность, свою идеалистичность, собственное же ироническое отношение к этим чертам, сознание некоторой наивности их он сосредоточил в фигуре Онегина.

*

Теперь о приеме, о форме передачи с экрана не только персонажей и ситуаций «Онегина», но и самого **пушкинского стиха**.

Часть пушкинских стихов, естественно, произносится самими персонажами, поскольку это **«прямая речь»**. Что же касается стихов, которые должны войти в сценарий и фильм, как стихи от автора, от Пушкина, то здесь мы вводим прием, названный нами **«звучащая надпись»**.

Когда нам нужна речь от автора, мы пускаем по кадру быстро пробегающий титр, графически имитирующий почерк Пушкина; одновременно с движением этого титра раздается голос диктора, читающего неразборчиво написанные строки.

Благодаря синхронному соединению графического изображения почерка с голосом, должно получиться впечатление, что звучит не голос, а титр, что голос идет не из кадра, а из зрительного зала, точно кто-то из публики вслух читает неразборчивую рукопись.

Этот прием, при удачном выборе диктора, во-первых, донесет до аудитории не произвольное, а именно **пушкинское** звучание стиха, и, во-вторых, как бы символизируя участие Пушкина в развертывающемся действии, в нужные моменты будет напоминать о поэте, о его отношении к происходящему на экране.

*

Постановка «Евгения Онегина» к 100-летию смерти поэта не осуществлена, но это не снимает с советской кинематографии обязанности включить ее вновь в порядок своих первоочередных **работ**.

Ни в какой мере не претендуя на бесспорность нашего подхода к разрешению этой задачи, мы настаиваем только на возможно широком обсуждении ее с участием писателей, критиков, пушкиноведов и руководителей ГУК.

О. БРИК.
О. ЛЕОНИДОВ.

«ДЕПУТАТ БАЛТИКИ»

Правда профессора Полежаева

В темном, голодающем Петрограде ходят по улицам патрули. Они расстреливают на месте мешечников и спекулянтов. Они охраняют жестокий порядок революции. Вздрагивая от выстрелов, в больших и пустынных квартирах сидят профессора и приват-доценты. Нет света, нет хлеба и мяса. На улицах хозяйничают непонятные им люди, «гибнет цивилизация». В пустынных квартирах ютятся носители священных заветов культуры. В лопнувшей водопроводной трубе, в погасшем электричестве, в уличной перестрелке видят они одичание человека, пустыню, наступающую на города. Они — соль земли. Их мир, их среда, их традиции—это самое ценное, что создано человечеством. За это они дерутся оружием, которое им дано: саботажем, отказом работать, ядовитыми словами.

Проблему интеллигенции в революции советское искусство часто разрешало так: необразованные — за революцию, образованные — против. Против потому, что буржуазия дала им образование, потому, что служили и служат они капитализму. В лучшем случае они бы и рады приветствовать класс победителей, но привычки, связи, быт тянут их назад.

В «Депутате Балтики» все происходит иначе. Полежаев не потому за большевиков, что он произошел из бедной семьи или его биография связала его с пролетариатом. Нет! Это профессор, рассеянный, чудачливый, оторванный от жизни. И квартира у него хорошая, большая, профессорская квартира. И играет он на рояли «Елку» Ребикова, и носит сюртук, в день его рождения соберутся к нему друзья по университету — все почтенные люди, соль земли, профессура. И все же почтенный профессор за большевиков.

Почему же это случилось? Почему он оказался по эту сторону баррикады? — Потому что Полежаев великий ученый и его гениальную мысль не может подавить быт.

Первый вывод, который делает зритель из картины, вывод, ненавязанный, нигде не сформулированный, вывод, вытекающий из глубокого и правдивого раскрытия образа, следующий: неправда, что ученые были против революции; неправда, что ученые были против рабочего класса. Против революции были ученые ограниченные, ученые, находящиеся в буржуазном плену. Великие ученые были за революцию, потому что за революцию была наука.

Профессор Полежаев не колеблется, не перестраивается, но борется с бытом. Перед ним не стоит проблема, куда итти. Для него нет двух возможностей. Великий ученый видит мир и понимает мир. Великий ученый видит правду. И это не личное мужество или упорство. Полежаев не мог бы сдаться, если бы и хотел. Не мог бы потому, что понятая правда сильнее его самого. И потому слезы Полежаева — это не проявление слабости. Ему трудно, но мысль о сдаче попросту не приходит в голову.

Его жена старается уберечь его от неприятностей. Она переживает его горе, она плачет с ним вместе и даже раньше его, но и ей ни разу не приходит в голову сказать ему: помирись со своими коллегами, со своим учеником, откажись от правды, которая так дорого тебе стоит. Перед ясным, ироническим взглядом Полежаева нельзя говорить бесчестные вещи.

Эта внутренняя цельность и монолитность, внутренняя прямота, органическое неумение итти на компромисс делают Полежаева человеком великим в настоящем и подлинном смысле слова. Может быть, самая большая заслута Н. Черкасова (играющего в фильме роль проф. Полежаева) заключается в том, что—через все чудачества, через смешные привычки, жесты и интонации старого чудака-профессора—Черкасов проносит ощущение величия этого человека, нигде не снижая его, нигде не умаляя.

Образ, сыгранный Черкасовым, — глубоко правдив. Полежаев очень прост и в то же время бесконечно многогранен. Его можно определить несколькими словами, и о нем можно говорить очень много. Так точно выражено существо Полежаева, что «Депутат Балтики» может служить пособием человеку, пишущему историю интеллигенции в революции.

Режиссер А. Зархи.

Препятствия, побежденные Полежаевым, — большие препятствия. Они по плечу большому человеку. Полежаев остается один. Его бросают друзья и товарищи. Его корпорация, его орела, в которой он вырос, с которой сросся, подвергают его бойкоту. В пустынной профессорской квартире остаются двое старых людей, немощных, слабых и гордых. Это прекраснейшие эпизоды картины. Это эпизоды, которые нельзя смотреть без волнения, потому что за страданиями одинокого Полежаева, за чудесной преданностью его жены стоит великая и замечательная мысль: человек прекрасен и мужественен.

Мы думаем, что социализм построен прежде всего на глубокой вере в человека. Не веря в человека, не веря в то, что человек — существо разумное и благородное, что в условиях разумно устроенного общества он станет прекрасным и совершенным, нельзя быть коммунистом.

Мы думаем, что искусство социализма должно показывать лучшие качества человека, должно показывать примеры, которыми богата история борьбы за социализм. Мы думаем, что именно вера в человека, в способность его героически бороться за то, что он считает правильным, есть источник подлинного оптимизма художника.

Мы думаем, что картина «Депутат Балтики» — картина оптимистическая, картина, заставляющая людей, видевших ее, лучше работать и лучше бороться за социализм.

Замечательно играет Н. Черкасов. Очень хорош сценарий, прекрасно осуществленный Зархи и Хейфицем. Особенно радостной кажется нам победа режиссеров еще и потому, что прошлая их картина «Горячие денечки» была картиной неверной, лакирующей действительность. Сейчас они нашли подлинный и верный ключ к оптимизму, настоящему, глубокому советскому оптимизму.

Полежаев не остается один. Полежаев стоит на трибуне Ленсовета во дворце Урицкого. Мимо него идут на фронт делегаты. Их приветствует дряхлый старик с молодыми глазами, старик, завоевавший право на это приветствие. Ночью Ленин звонит ему на квартиру. Вождь человечества думает о старике, поддерживает его, ободряет его. Старые «друзья» уходят, приходят новые, лучшие, настоящие друзья. С ними старику итти дальше, туда, куда велит итти гениальная мысль ученого.

«Депутат Балтики» — эмоциональная картина. Вместе с тем это картина сентиментальная в лучшем смысле этого слова. Не надо бояться этого слова. Простые, человеческие чувства. «Елка» Ребикова, слезы двух стариков, трогательные беседы их за столом, пение Gaudeamus'a — это сентиментальность. Что же! Сентиментальность плоха, когда чувства фальшивы, но если правда стоит за Полежаевым, если слезы искренни, если это слезы мужества, а не слабости, тогда так ли уж важно, каким термином это назвать и не получает ли и самый термин новый, очищающий его смысл?

ВС. ВОЕВОДИН и ЕВГ. РЫСС.

НАПЕРЕКОР ТРАДИЦИИ

Хочется отметить — «Депутат Балтики» мы создавали как фильм разговорный. Еще до окончания картины у некоторых товарищей возникали сомнения — не получится ли пьеса? Сейчас можно утверждать одно, что «Депутат Балтики» — кинематографическое произведение.

В процессе постановки такой необычной для нас «разговорной» картины мы почувствовали, какой непочатый край работы еще лежит в области слова в кино. Мы поняли: самая тщательная работа над словом в фильме — обязанность каждого мастера.

Основное, что нас привлекало в сценарии, — отсутствие обычной, навязшей, традиционной проблемы перестройки интеллигента.

Ключ к образу Полежаева был найден в его закономерном порыве к новым идеалам.

В первоначальном варианте сценария, излагавшем основную идею вещи, была тенденция повернуть фильм на путь семейно-бытовой драмы.

В дальнейшем—еще в сценарном периоде — сценаристу Л. Рахманову и Д. Делю совместно с нами удалось избежать этой опасности.

Была сведена на-нет семейная коллизия — линия дочки профессора, ее любовь к Воробьеву, взаимоотношения отца с дочерью и т. д. С волнением и боязнью мы решились убрать линию дочери. В то время в сценарии был роман Воробьева с дочерью профессора. Обычно принято считать, что роман может облегчить работу по созданию интересной драматургии. «Вырезая» эту линию, мы, казалось, сами себя обираем. Но мы решили обойтись без традиционного «интереса».

Вся тяжесть драматургии, таким образом, легла на один образ старика профессора Полежаева. Все средства шли на его раскрытие.

Мы с самого начала чувствовали опасность удариться в «психологизм».

Мы поставили человека в ситуацию, при которой в его психологии лежит активная сила. Мы стремились уйти от психологизма пассивного, направленного внутрь героя, направленного на узкие, понятные только ему одному, его одного волнующие интересы.

Все прошлые годы конденсировали в Полежаеве энергию, с которой он ринулся в революцию в первые дни и часы Октябрьского восстания.

Из этих основных черт и выросла основная идея образа огненного старика — мятежника и бунтаря в самом прекрасном смысле этих слов. Вырос образ, освобожденный от стариковской сусальности, интеллигентского либерализма.

Драматургическая линия фильма была нами прочувствована в закономерном переходе: из квартиры на корабль, с корабля — в Петросовет. При таком ощущении образа Полежаева сразу оказались ненужными все побочные линии. И закономерно возникла идея образа Бочарова — большевика-практика, ясно понимающего, какое огромное значение приобретает участие крупнейшего мирового ученого Полежаева в революции.

И поэтому все помыслы старика — от мелких до больших — были помыслами только для революции. Вот почему образ старика, по нашему мнению, должен трогать не только интеллигента в обычном понимании этого слова, но и широчайшие массы наших зрителей.

Не хочется повторять старой истины об актере, который в картине решает все. Для нас это было не только теоретическим тезисом, но и поучительной практикой. Подобно тому как в сценарии мы стремились освободиться от традиций бытовой драмы, мы стремились найти актера, свободного от этих традиций.

Николай Черкасов был именно таким актером.

Традиции Черкасова вытекали из его прошлого, из всего его эксцентрико-комедийного «амплуа» в театре и кинематографе, из его Пата и Паташона, из образа допризывника Кольки в «Горячих денечках», из его театрального Дон-Кихота.

Но, пожалуй, лучшей «традицией» Черкасова была огромная любовь и уважение к кинематографическому искусству. Вся его работа была обусловлена очень серьезным и углубленным отношением к своей деятельности в кино. Кстати, это свойство, очень часто отсутствующее у приходящих в кино театральных работников, значительно влияет на их общий творческий рост не только в кинематографе, но и в театре.

Черкасов делал свою роль, не щадя времени и сил. Работая над внешним обликом Полежаева, он прилагал огромные физические усилия, ибо, имея всего только 32 года, он должен был создать образ глубокого старика. Большое значение сыграли не только репетиции, но постоянная мускульная тренировка, желание непрерывно пребывать в образе. От постоянного стремления выглядеть стариком на лице у Черкасова появилось немало морщин. Упорство в работе, исключительная трудоспособность заставили его около 200 часов просидеть в гримерском кресле.

Задача остальных актеров была очень сложна, ибо в картине отдавалось во всех отношениях предпочтение одной стержневой роли. Тем не менее при ограниченных и скупых возможностях актеры — И. Б. Ливанов, нашедший своеобразную трактовку большевика-интеллигента, и О. Жаков, преодолевший самую невыгодную в сценарии отрицательную роль, и М. Домашева, в своем первом кинематографическом дебюте сумевшая донести до зрителя обаяние и теплоту облика жены профессора Полежаева, а Александр Мельников, буквально тремя-четырьмя мазками набросавший матроса Куприянова,— все они сумели создать образы живых, близких советскому зрителю людей. Каждый из актеров, не заслоняя основного образа, внес яркую краску индивидуальности в свою роль.

Нас особенно радует в картине единый ансамблевый стиль актерской работы.

Что можно сказать о режиссерской работе?

Все стремления наши были направлены к созданию единого стилевого уровня всех элементов фильма. Одно звено с другим должно было быть композиционно и органически связано. Драматургия, музыка, операторская работа, имея индивидуальную окраску, в целом должны были **растворяться** в едином стиле произведения. Такую задачу мы перед собой ставили. Мы ожидаем от критики ответа на то, как мы с этой задачей справились.

А. ЗАРХИ, И. ХЕЙФИЦ.

«Депутат Балтики». Режиссеры И. Хейфиц и А. Зархи. Оператор М. Каплан. Ленфильм. На фото: арт. Н. Черкасов в роли профессора Полежаева и засл. арт. М. Домашева в роли жены профессора Полежаева.

Рост оператора

Последняя картина оператора М. Каплана «Депутат Балтики» на первый взгляд уступает его предыдущим работам.

В самом деле, в ней нет той изобразительной пышности, которая привлекала зрителя в «Горячих денечках».

Залитые солнцем пейзажи Владимирской горки, блестящая, запоминающаяся панорама восхождения по лестнице девушки и командира, горячий дождь из спелых, налитых соком яблок — эти кадры настолько эффектны, что их зрительная осязаемость фиксируется в памяти много конкретнее и длительнее, чем их содержание. Это происходит потому, что вся огромная техническая и творческая изобретательность художника в этой картине была направлена не на раскрытие идейной сущности вещи, а на достижение наибольших внешне-изобразительных эффектов; здесь была прямая ставка на импозантную, запоминающуюся фотографию.

В «Депутате Балтики» также есть, конечно, ярко запоминающиеся кадры, но они несут совершенно иную нагрузку. Как пример, приведем хотя бы кадр прохода профессора после разговора с Воробьевым о лекции на корабле. Черная согнутая его старческая фигура четко вырисовывается в пролете двери на фоне светлого паркета соседней комнаты. Мягко освещенный первый план — сидящий Воробьев, стол, только что покинутое профессором кресло,—еще резче оттеняет сухую, почти графическую четкость второго — остановившегося спиной к зрителю в светлом четыреугольнике двери парадно облаченного старика.

Но в этом кадре нет и намека на ту внешнюю эффектность, которая так характерна для «Горячих денечков». Продуманная целесообразность, спокойная, мудрая простота — вот что характеризует их, как и всю эту серьезную и зрелую работу.

Сегодняшний день советского операторского искусства отмечен этим стремлением к проникновению в глубь идейного содержания картин, стремлением к подлинному участию оператора в драматургической архитектонике снимаемых им произведений. Вспомним блестящую и совершенную в этом плане работу Дмитрия Фельдмана «Последняя ночь» или хотя бы вышедших еще в 1935 году «Летчиков» Л. Косматова и его последнюю работу «Зори Парижа». Эти мастера отказались от прежней своей внешнеживописной манеры («Петербургская ночь» и «Пэпо» у Д. Фельдмана и «Каторга» у Л. Косматова) за счет той последовательной, драматической целесообразности, которой проникнута и прекрасная работа М. Каплана.

Но нам хотелось бы отметить не эти общие для растущего мастерства черты, а то, что отличает М. Каплана «Депутата Балтики» и от его предыдущих работ и от всех выходящих сейчас картин.

Своеобразие и высокая удача его работы заключаются в поставленной им и в значительной мере разрешенной задаче **кинематографического портрета.**

Образ замечательного старика, борца и мыслителя, семидесятипятилетнего юноши, от начала до конца картины чрезвычайно многообразен, многокрасочен и вместе с тем внешне неизменен. Это всегда немного чудаковатый старик с угловатыми, раздробленными движениями, с горящими на трагикомическом лице обрусевшего Сервантеса молодыми глазами.

Как резко отличается эта его «неизменность» от той статуарной, живописной портретности, которою отмечен ряд произведений нашего киноискусства и в плане которой работает очень большая часть наших художников-операторов. Для примера приведем хотя бы работу оператора Бориса Волчка, достигшего в области локально-замкнутого, статического портрета огромных высот мастерства.

Но М. Каплан идет по совершенно иному пути. Вместе с замечательно раскрывшимся в этой картине актером Н. Черкасовым, по его словам, влюбленным в роль, и режиссерами И. Хейфицом и А. Зархи он любовно следит за каждым движением профессора Полежаева, за каждой появляющейся в глазах улыбкой, за каждым его дробным старческим жестом. Вместе со всем творческим коллективом оператор увидел и почувствовал многогранный и яркий характер гениального ученого, великого беспокойного старика.

Режиссер И. Хейфиц.

Статуарный портрет, изобразительная трактовка образа всегда вызывают чисто созерцательное отношение: мы можем восторгаться самим портретом, технологическими, фотографическими и живописными его качествами, часто не задумываясь вовсе над идейно-психологической наполненностью кадра.

Глядя же на профессора, мы не хотим задумываться над тем, какими изобразительными средствами пользовался оператор в том или ином кадре. Мы не созерцаем, а целиком оказываемся во власти этого сложного и обаятельного человека.

Портрет Дмитрия Илларионовича Полежаева складывается из его поведения. И потрясающий по силе и выразительности, почти единственный в картине крупный план плачущего, покинутого старика — только завершающая краска в общей кинематографической характеристике этого образа.

Любовно следит оператор за всеми нюансами психологических движений блестящего актера, за малейшим жестом, за изменением в походке.

Какими выразительными и подлинно реалистическими портретами оказываются общие планы двух проходов по квартире старика Полежаева. В первый раз покинутый друзьями, преданный учеником, идет он, старый, усталый, согнутый горем, по пустым, парадно убранным комнатам огромной и холодной своей квартиры. Сутулится спина, подгибаются колени.

С документальной четкостью фиксирует оператор этот тяжелый, горестный путь.

И вот идет он по тем же комнатам после разговора с Владимиром Ильичем Лениным. Он вырос сразу, выпрямился, хотя походка его все та же старческая, шаркающая, те же дробные и редкие движения. Четко вписывается весь его облик в ярко освещенную обстановку сразу потеплевших комнат.

Блестяще сделанные режиссером и актером эпизоды глубоко и тонко поняты оператором; простыми и суровыми красками, скупыми мазками зрелого художника донесен до зрителя огромный психологический перелом, происшедший в профессоре, обретающем свою настоящую родину и своих истинных друзей и учеников.

Здесь понятие портрета — крупного плана — смещено совершенно, так как эти общие планы являются ярчайшими портретами, передающими характер не столько данной сцены, данного эпизода, сколько характеризующими весь облик героя, во всей его многогранности.

Но несмотря на то, что М. Каплан почти отказался от собственно крупного плана, он тщательно работает над деталью, над передачей актерской мимики, над глазами. Заботливо старается он не потерять, не пропустить ни одной мелькнувшей в глазах старика улыбки. Тщательно прорабатывает он глаза в средних планах разговора Полежаева и Михаила Бочарова перед отходом старика на заседание Петросовета и в ряде других эпизодов. Вначале мы видим лишь сердито блеснувшие глаза под нависшими стариковскими бровями. Но от слов «Вот пожалуюсь на вас» старику становится самому немного смешно; и всегда чуть хитроватой улыбкой загораются глаза старика, они как бы лучатся смехом, огромной любовью к человеку, на которого он только что возвысил голос. Оператор все время помнит о глазах—единственно молодом, что осталось во внешности беспокойного старика. Точно так же в сцене у камина он уделяет особое внимание этим горячим глазам, правильно придавая им ведущее значение в характеристике лица. И это его внимание чрезвычайно помогло актеру в его работе над образом, облегчило создание цельного, глубокого впечатления.

Оба крупных плана плачущего старика — в первый раз от полного своего одиночества, второй раз—от сознания спаянности с обретенной родиной — вызывают подлинное восхищение и запоминаются навсегда. И не только потому, что эти кадры длятся минуты и не потому, что отличаются они какой-нибудь особой внешней эффектной выразительностью.

Нет, эти кадры так впечатляющи потому, что эффект здесь достигнут не украшательством, а законченным единством всех без исключения компонентов, создающих художественное произведение, — режиссеров, актера, оператора, композитора и прежде всего драматургии.

В этом единстве, в мужественной простоте, всегда свойственной зрелому мастеру, — основная удача художника, основное достоинство оператора, впервые в такой мере утвердившего свое настоящее, почетное место в спаянном творческом коллективе, участвующего в создании большой, принципиальной советской кинематографии.

Л. ВОЙТОЛОВСКАЯ.

БИБЛИОГРАФИЯ

Вредная книга*

Теория научной и педагогической кинематографии — неразработанная область. С этой точки зрения появление книги д-ра Л. М. Сухаребского, являющегося ученым секретарем Кинокомитета Наркомздрава и преподавателем кинематографических дисциплин во ВГИК, естественно, должно вызвать самое широкое обсуждение.

Внешне книга выглядит как ученый труд. Она состоит из семи глав текста, обильного списка литературы на русском и на иностранных языках, альбома иллюстраций, чертежа киноотделения проф. Клейста во Франкфурте-на-Майне и краткого резюме книги на французском языке.

Однако при внимательном чтении книги выясняется ее псевдонаучность, недобросовестность автора, грубейшие политические ошибки, кинематографическая безграмотность. Мы не будем рассматривать вопросы психиатрии и невропатологии в книге. **Обратимся к политическим и кинематографическим установкам д-ра Сухаребского.**

Уже самое название книги «Патокинография в психиатрии и невропатологии» — путаное и лженаучное.

Книга называется «Патокинография в психиатрии и невропатологии». Что же это означает? — патология в патологии! Абсурд.

Термин «патокинография» производит впечатление не нового научного термина, а термина прожектерского, выдвинутого наспех. Такого слова как «кинография» — нет. Есть слово «кинематография». Частица «пато» вводит только в заблуждение. Сокращенное слово должно иметь какую-то полную транскрипцию. Какова же она в данном случае? Что это, патологическая кинематография? Или же речь идет только о фиксации патологических явлений на пленке? Ясно, что имеется в виду второе. При таком положении термин «патокинография» звучит безграмотно.

Автор щедр на новые термины: «патокинографическая методика», «патопсихокинография», «кинопсихоторий» и т. д. Однако все эти термины составлены автором во имя внешней импозантности, очень плохо им продуманы и не имеют под собой никакого научного обоснования. Непростительным легкомыслием следует считать заявление Л. М. Сухаребского о том, что патокинография является новой научной дисциплиной. «Мы мыслим себе патопсихокинографию, как самостоятельную дисциплину вспомогательного характера, базирующуюся на специфической теории, методике и практике работы» (стр. 10. Разрядка автора).

Что же входит в эту «дисциплину»? Оказывается, только комплекс знаний о том, как делать фильмы по невропатологии и психиатрии. Легкомысленность такого утверждения — очевидна. Невропатология, как всякая иная наука, может пользоваться различными средствами техники (микроскопом, фотоаппаратом, граммофонной пластинкой и т. д.) для записывания, фиксации, отражения разнообразных явлений и поведения больных, тем не менее никому не придет в голову принимать техническое воспроизведение этих явлений за самостоятельную дисциплину!

«Классификация типов патопсихокинографии» также представляет собою нечто странное и безграмотное. Автор дает четыре типа «патопсихокинографии»: исследовательская, информационная, педагогическая и научно-пропагандистская. В действительности это не «типы патокинографии», а просто типы научных и учебных фильмов, которые автор выдает за вновь открытые им «типы патокинографии». Неуместным является также выделение в виде отдельного типа «патопсихокинографии» художественной (?!) кинематографии, с подразделениями на «травматизирующую» и «успокаивающую».

Совершенно очевидно, что Л. М. Сухаребский произвольно расширяет рамки своей псевдонауки и включает в нее совершенно особую проблему: воздействие художественного фильма на сознание зрителя. Это совершенно другая область, не имеющая никакого отношения к использованию кинематографа, как средства научного исследования или учебного пособия в медицине. В разделе «Психопатологические мотивы в произведениях художественной кинематографии» (стр. 128) вклеены 14 страниц из двух сценариев — «Путевка в жизнь» и «Обломок империи», не имеющих никакого отношения к теме книги.

Никакого анализа этих обильных цитат автор не производит. Он констатирует факт, что патология может быть и об'ектом для художественного произведения. Но такое утверждение еще не является исследованием. В качестве исследования приводится рассуждение о «клинике» потери памяти, но к фильму это не имеет отношения, так как автор спешит оговориться, что «фильм «Обломок империи» менее всего может подойти в качестве учебного пособия по патологии памяти».

В разделе «Научно-художественное и художественное оформление популярного фильма» приведено (стр. 72) содержание ряда заграничных фильмов, которые автор считает травматизирующими. Это «Во власти яда», «Смеем ли мы молчать», «Тайна одной души» и др. Приводя подробное содержание этих фильмов, восхваляя режиссеров и актеров за «талантливое», «блестящее» воспроизведение психопатологических явлений, автор в конце главы ограничивается замечанием, что эти фильмы «сугубо вредные». Это замечание исчезает в массе восторженных отзывов автора, и в действительности мы имеем популяризацию содержания фильмов, давно запрещенных и исключенных из советского репертуара.

Недопустимым является включение в книгу многих либретто буржуазных эротических фильмов, перечисление сексуальных надписей, описание об'явлений из киноеженедельника, цель которых (об'явлений) — сводничество через кинематограф и подробные сведения об американской актрисе кино Мей Вест, «королеве проституток». Описывая порнографические фильмы и об'явления, д-р Сухаребский приводит их с непонятным бесстрастием, считая необходимым в итоге добавить: «комментарии, как говорится, излишни!». Только? Автор приводит также анекдот о «кинофикации спиритического сеанса» (!).

Какое все это имеет отношение к применению научного кино в психиатрии и невропатологии?

Автор относит к одной рубрике гиньольных фильмов «Невидимку» Джемса Уэлса и «Кинг-Конг» Купера и Шерзак! Известно, что «Невидимка» Джемса Уэлса является смелым и дерзким протестом против косности и консерватизма буржуазной науки, против капиталистической действительности, жестокой к ученому новатору. Но автор легким росчерком пера низводит этот острый политический обвинительный акт до простого буржуазного гиньоля! Совершенно недопустимо «Невидимку» зачислять в одну категорию с фильмом «Кинг-Конг», типичным буржуазным приключенческим фильмом, скрывающим в идейной своей сущности тенденции империалистического покорения, колонизации «нецивилизованных» стран.

Политическая и научная бесхребетность, беспринципность автора достигают в описании вредных фильмов своего апогея (на стр. 71). Заканчивая описание фильма с «трагедией» гомосексуала, Л. М. Сухаребский пишет:

«Таково содержание картины. Последние две части оставляют на зрителе неизгладимое впечатление. Зритель уходит, потрясенный трагедией гомосексуала. Санитарно-просветительные и психо-профилактические установки фильма не достигают цели в связи с неправильным отбором материала и неверной его конструкцией». И это все! Комментарии, как говорится, излишни!

Видимо для увеличения листажа автор помещает большое количество монтажных листов (списков надписей) самых различных фильмов по гипнозу и наблюдению за фазами развития детского возраста, причем анализ этих списков занимает всего несколько строк.

Л. М. Сухаребский цитирует бесчисленное количество буржуазных, особенно немецких ученых, щеголяя их научными званиями, титулами и должностями. Для пущей ученозти отдельные термины и цитаты даются на русском и немецком языках (переводятся даже такие термины, как «эротическое»).

Псевдонаучные идеи сочетаются у Л. М. Сухаребского с грубейшими политическими ошибками.

Л. М. Сухаребский не только цитирует педологов, но и пропагандирует идеи педологии, открыто выступая против постановлении партии и правительства по вопросам педологии. Фильмы-тесты, разоблаченные давно, как вреднейшие псевдо-научные эксперименты, калечащие ребят, Л. М. Сухаребский считает необходимыми, полезными элементами всеоб'емлющей «патокинопсихографии». Ссылаясь на авторитет итальянского ученого проф. Санте де Санктис, Л. М. Сухаребский предлагает «фильмы-тесты, служащие для оценки общего развития ребенка и выявления степени имеющейся интеллектуальной недостаточности» (стр. 63).

В списке литературы, приложенном к «монографии», фигурирует немало научного хлама, давно исключенного из советских библиотек.

Наряду с этим Л. М. Сухаребский в списке литературы рекомендует читателю контрреволюционную литературу: книгу со вступительной статьей расстрелянного врага народа Пикеля, книгу Н. Лебедева изд. 1924 г. и книгу Сухаребского изд. 1929 г. — та и другая с контрреволюционными цитатами.

Вредная, лженаучная книга Л. М. Сухаребского должна быть из'ята из обращения.

С. ВАСИЛЬКОВСКИЙ

* **Л. М. Сухаребский** «Патокинография в психиатрии и невропатологии». Институт психоневрологии и психогигиены Мособлздрава. Редколлегия: проф. М. О. Гуревич, проф. Е. К. Краснушкин и д-р С. Л. Цейтлин. Под общей редакцией и с предисловием директора института доцента И. А. Бергера. Биомедгиз, Москва 1936 г.

О детях-актерах

9 февраля в студии Союздетфильм состоялось выездное заседание президиума ЦК союза кинофоторабoтников. Заседание было посвящено вопросу использования детей на с'емках. С отчетом о работе с актерами-детьми в картине «Дружба» выступил режиссер Васильчиков. Из его отчета и выступлений членов президиума ЦК тт. П. Бляхина, Ф. Оцепа и др. выявились существенные недостатки в работе с детьми.

Фильм «Дружба» — первая полнометражная картина студии, поэтому в с'емках этой картины остро сказались организационные неполадки. Недостаточно было подготовлено обслуживание детей и в экспедиции, хотя 80 процентов фильма снималось на натуре, в районе Тянь-Шаня. Отправляя ребят за много тысяч километров, администрация студии не знала даже, где они будут жить. К счастью, в Киргизии их приютил военный санаторий. Руководство группы «Дружба» не было ознакомлено с основными советскими законами о детском труде. В результате детей держали на с'емках по шесть и более часов, вместо законных двух-четырех.

Следует отметить, что в группе вместо врача была... аптечка. В качестве педагога группу сопровождал универсальный специалист, исполнявший одновременно обязанности радиста, библиотекаря, массовика и педагога. В результате дети значительно отстали в учебе.

Но даже и теперь, после полутодового существования, студия Детфильм не сумела полностью создать нормальных условий для работы с детьми. Правда, сейчас имеются квалифицированные педагоги и медперсонал, но дети всех возрастов попрежнему отдыхают в одной комнате. Нет детских уборных, раздевалок и т. п. Плохая вентиляция в павильонах студии и применение мелкой осветительной аппаратуры, которую приходится придвигать близко к актеру, создают в ателье тропическую 50-градусную жару. При расчете рабочего дня малолетних актеров принимается во внимание только процесс с'емки, время же пребывания ребенка в душной атмосфере студии совершенно не учитывается.

И, наконец, что уже совсем недопустимо, в студии до сих пор практикуются ночные с'емки при участии детей («Отец и сын», «Медвежонок», «Дружба»). Характерный факт: когда на с'емке «Дружбы» одного из маленьких актеров попросили сказать фразу перед микрофоном, обессиленный ребенок заявил: «А мне уже не говорится».

Все это свидетельствует о том, что при составлении генпланов студия детских фильмов не учла главного — интересов ребенка-актера. Президиум ЦК союза предложил под личную ответственность директора студии тов. Когана устранить все указанные недостатки. Особое внимание обратить на культурно-бытовое и медицинское обслуживание детей в экспедициях, установить связь со школами для организации наблюдения за школьниками-актерами. Категорически воспрещаются уклонения от законов о детском труде.

ЦК союза указал фабкому на недопустимое состояние в студии охраны труда и техники безопасности.

Нам пишут

Туркменкино (тов. Облов) систематически срывает показ обещанных новых фильмов в Кара-Бугазе, заменяя их, как правило, старыми. Туркменкино, как сообщает тов. Воронов, не считается с тем, что рабочий клуб, доверяясь тов. Облову, широко оповещает население отдаленного городка о предстоящем показе новых картин и без вины виноватый, вынужден выслушивать справедливое возмущение обманутых кинозрителей.

Из Усть-Каменогорска нам сообщает «Знающий», что Казахская крайконтора Росснабфильма почему-то не включила в смету расход на доставку кинолент на почту и в прокатные пункты. Картины (по 8—12 шт.) доставляют на базы при помощи ...ручной тележки, что очень затруднительно в связи с особенностями местных дорог (песок) и дальностью расстояния.

На курсах для киномехаников-звуковиков в Воронеже не ведется никакой культурной работы среди курсантов. Курсы, как сообщает курсант тов. Вольский, не имеют даже просмотрового зала и картины демонстрируют в холодном, неуютном коридоре общежития.

Тов. В. Иванов из колхоза им. Чапаева (д. Среднее Азяково, Горьковского края) жалуется на то, что прокатные организации уже ...2 года не снабжают район Йошкар-Ола картинами.

В студиях

БЕЛГОСКИНО

«Балтийцы»

Киностудия Белгоскино готовит два юбилейных фильма. Один из них — «Балтийцы» — уже снимается с прошлого года, другой — «Одиннадцатое июня» (режиссер Ю. Тарич) — пока обеспечен только литературным вариантом сценария.

Несмотря на значительную трудоемкость фильма «Балтийцы», руководство студии не уделяло достаточного внимания его производству. Работа над картиной значительно отстает от плана.

По возвращении из экспедиции постановочный коллектив начал с'емки павильонов после месячного простоя. С 29 января коллектив снова в простое из-за отсутствия площади ателье и аппаратуры.

Недостаточно четкое планирование и неумение распорядиться своим хозяйством привели к тому, что и в дальнейшем коллектив «Балтийцев» вынужден будет простаивать в перерывах между павильонами. Дело в том, что все мелкие павильоны постановочным коллективом уже отсняты. Остались только крупные павильоны, которые можно снимать лишь в одном ателье студии Белгоскино. Таким образом, в перерывах между разборкой и постройкой нового павильона группа будет стоять. Между тем, если бы работа была организована с самого начала так, чтобы чередовать крупный павильон с мелким, эти простои были бы ликвидированы.

Группа предполагает все же отснять павильоны до 15 апреля с тем, чтобы в мае выехать для с'емок летней натуры. Если этот срок будет выдержан, картина сможет быть сдана в сентябре.

Очень остро стоит вопрос о пленке. В экспедиции придется снимать сложнейшие морские батальные сцены, между тем группа не обеспечена в достаточном количестве высококачественной пленкой.

А. К.

УЗБЕКФИЛЬМ

«Клятва»

В студии Узбекфильм закончен монтаж первого узбекского звукового фильма «Клятва» по сценарию Г. Кудрявцева и И. Иванова. Фильм поставлен режиссером А. Усольцевым-Гарф.

Фильм покажет пробуждение и рост классового самосознания и пролетарского интернационализма узбекского батрака. В картине снимались заслуженный артист республики Я. Бабаджанов, артисты А. Исматов, Г. Любимов, Латынов, Ш. Ракимова, Л. Сарымсакова. Оператор В. Симбирцев.

МОСФИЛЬМ

«ЧЕСТЬ»

Наш литературный сценарий «Честь» (бр. Л. и Ю. Никулиных), один из юбилейных фильмов, принят студией Мосфильм. В настоящее время фильм пущен в производство. Режиссер-постановщик фильма Е. В. Червяков работает над режиссерским вариантом, который будет закончен в ближайшее время. В процессе постановки картины предполагается авторское участие, в частности, намечается наша вторичная поездка вместе с режиссером на место действия — исторические места начала кривоносовского движения — Донецкую дорогу.

Наша основная задача заключалась в том, чтобы показать перелом на транспорте, связанный с приходом Лазаря Моисеевича Кагановича, показать людей железнодорожной державы, осуществивших начавшийся под'ем.

В показываемый нами период одна из основных задач заключалась в том, чтобы организовать работу транспорта по-новому с теми же людьми, которые работали здесь и раньше. Это с предельной отчетливостью выражено в следующих словах Л. М. Кагановича: «Готовых, законченных людей не бывает. Людей надо организовывать, сплачивать, подымать, переделывать. Мы должны сохранить ценные кадры работников. Они поднимутся на большие дела, если с ними по-настоящему поработать».

Вот эту работу с людьми, переделку людей, о которой говорил Лазарь Моисеевич, и их новую стахановскую работу и должен показать фильм.

Центральные фигуры фильма — старый машинист первого класса Василий Орлов и его сын — молодой машинист Дмитрий Орлов. Борьба за новое качество работы машинистов, которую под руководством партийной организации начинает сын и в которую, пройдя ряд этапов, включается и отец, определяет собой сюжет фильма.

Тема и материал сценария, когда мы подошли к ним вплотную, оказались чрезвычайно трудными. Не случайно, что до сих пор ни сценариев, ни пьесы, ни сколько-нибудь крупных литературных произведений о железнодорожном транспорте не было. Знакомство с транспортом мы начали с московского узла. Изучали тяговое, паровозное хозяйство, службу движения и эксплоатации, сигнализации и связи и наконец, экспериментальные работы Научно-Исследовательского института транспорта.

Затем мы выехали на предположенное место действия — на Донецкую дорогу, родину стахановского движения на транспорте. Посещения исторических депо — Славянск, Красный Лиман, встречи с людьми, участниками событий, — дали основной материал для сценария. Решающую роль в работе над сценарием, в преодолении стоявших перед нами трудностей имели руководящие указания наркома железнодорожного транспорта Лазаря Моисеевича Кагановича, беседовавшего с нами в начале работы над сценарием и после того, как был написан первоначальный вариант. Эти ценнейшие для нас указания отличались не только глубиной охвата и освещения темы, но и своей исключительной конкретностью.

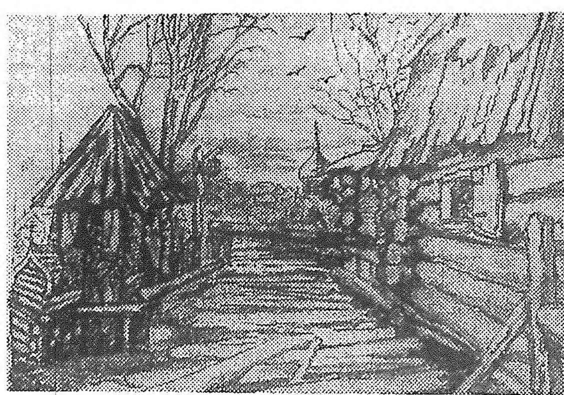
Своеобразие железнодорожного хозяйства, его комплексность и конвейерный характер работы затрудняют драматургическое решение сценария. Мы обязаны были показать специфику техники транспорта, но надо было ввести ее в сценарий так, чтобы она не тормозила его драматургического развития. Те же трудности, которые стояли перед авторами, встанут и перед режиссером — постановщиком фильма, но надо надеяться, что они будут успешно разрешены и преодолены.

Наш фильм — в определенной степени — документален. При наличии авторской свободы действия, без которой вообще не может быть драматургического произведения, в основу фильма положены подлинные события, так же как за основу образов и характеров действующих лиц взяты образы и характеры определенных людей.

Серьезную и конкретно деловую помощь в работе нам оказывало художественное руководство студии Мосфильм в лице тов. Е. К. Соколовской, которая на всех этапах работы была ближайшим образом связана с нами. Встречи с режиссером — постановщиком фильма — тов. Е. В. Червяковым также были плодотворны и дали уверенность в успехе дальнейшей совместной работы.

Ю. НИКУЛИН.

ФОТОДОКУМЕНТ



На территории Мосфильма скоро вырастут деревянные строения Москвы XVII века. Цехам студии предстоит проделать работу большой сложности по воспроизведению архитектуры и быта эпохи Степана Разина. Нет сомнений, что студия с этой сложной задачей справится и здания, построенные ею, будут выглядеть ничуть не хуже тех, которые строили зодчие допетровской Руси.

И тем не менее сравнение не в пользу мосфильмовских строителей. Возведение несложной постройки, воспроизводимой на фото, одной из самых простых в фильме (как видите, целиком деревянной, на натурном фоне), по калькуляции технического отдела студии должно стоить 17 тыс. руб. Нет сомнения, что по калькуляции любой некинематографической строительной организации она стоила бы во много раз дешевле, особенно если учесть, что в кадр войдет не целая постройка, а только часть ее.

«Степан Разин»

Подготовительный период постановки «Степана Разина» идет недостаточными темпами. В январе выполнено лишь 57 процентов месячного плана.

Подбор и утверждение актеров по плану должно было закончиться к 15 января. Это дало бы возможность за срок, оставшийся до начала с'емок, подобрать гримы, сшить костюмы и провести репетиции с актерами. С этой задачей актерский отдел не справился. До сих пор нет ни одного утвержденного актера. Из-за этого придется или начать снимать без репетиций, или опоздать с началом с'емок.

На постановку отпущено 2.700 тыс. руб. Группа, исходившая в работе из опыта постановки «Петр I», стоившей значительно дороже, не сможет уложиться в эту сумму. Одна постройка декораций по смете должна обойтись в 800 тыс. руб. Для того, чтобы уложиться в отпущенные лимиты, вносятся изменения в сценарий, сокращается об'ем работ. Однако наряду с этим необходимо пересмотреть калькуляцию на постройку декораций в сторону их удешевления.

СОЮЗДЕТФИЛЬМ

«Белеет парус одинокий»

Группа «Белеет парус» должна была 15 февраля приступить к первой павильонной с'емке. 13 и 14 февраля предполагалось осваивать декорацию — «каюта» и «коридор парохода». Занятый в этой с'емке ленинградский киноактер тов. Никитин был к 13 февраля специально вызван в Москву.

Однако декорации оказались неготовыми, и группа в полном составе простаивает. 14 февраля в «каюте» не были доделаны двери, отсутствовали карнизы и плинтусы, пол не был окрашен.

Заведующий постановочным цехом технорук А. С. Гончарский обещал к 15 февраля закончить только «каюту», но по ходу действия снимать одну «каюту» без «коридора» — нельзя. Таким образом у группы почти полностью выпали три дня.

Тов. Гончарский об'ясняет срыв работы тем, что сроки для построения декорации, состоящей в основном из столярных работ, были слишком короткими. Вместо требуемых двух недель плановый отдел «спустил наряд» только за неделю до с'емки.

В результате уже с первых дней с'емки юбилейного фильма сорваны.

РЕЗУЛЬТАТЫ ПОЛИТИЧЕСКОЙ БЛИЗОРУКОСТИ

На куйбышевском киномеханическом заводе КИНАП обнаружена вредительская работа. Последняя явилась результатом потери большевистской бдительности партийными и хозяйственными организациями завода.

Враждебные элементы систематически срывали работу завода, всячески старались помешать развернувшемуся стахановскому движению: портили оборудование, подмешивали железные стружки и наждачную пыль в смазочные материалы. Треугольник не подхватывал многочисленных сигналов, которые давали газеты «Кино», «Волжская коммуна», многотиражка «Проектор».

Куйбышевский горком ВКП(б), учитывая создавшееся на заводе положение, постановил исключить из партии бывш. секретаря парткома завода Кудрявцева, директора завода т. Абросимова снять с работы и об'явить ему выговор с занесением в личное дело, а председателю завкома тов. Звятинцеву и техническому директору об'явить выговор.

Перед ГУК поставлен вопрос о немедленном командировании на завод нового директора и об укреплении технического руководства завода.

По следам наших материалов

«На задворках»

В студии Мостехфильм состоялось второе собрание творческих работников, на котором обсуждалась статья «На задворках» (газета «Кино», № 61).

— У нас много внимания уделяется организационным вопросам, — говорит тов. Шапиро, — вопросами же теории никто не занимается. Руководство и творческие работники прошли мимо постановления ЦК партии о педологических извращениях, имеющих к нам непосредственное отношение. Надо в корне пересмотреть неверные и вредные установки таких горе-теоретиков, как Сухаребский, которые в своих «ученых» трудах рекомендуют педологические методы кинофиксации поведения детей.

— Творческие работники работают без руководства, — говорит режиссер Яшин. — За полтора года моей работы на Мостехфильме директор студии Ковтунов ни разу не говорил со мной по творческим вопросам. В результате отсутствия повседневного творческого руководства в фильмах наших режиссеров есть ряд ошибок.

Заместитель начальника Управления по производству учебных фильмов ГУК тов. Тихомирова и заведующий производственным отделом Управления тов. Степанов, присутствовавшие на собрании, не дали исчерпывающего ответа, по существу поставленных газетой вопросов об улучшении творческого руководства и системы взаимоотношений ГУК и студий. Тов. Тихомирова признала лишь, что систему планирования тематики действительно необходимо улучшить и привлечь к этому делу творческих работников. Тов. Степанов отметил, что многочисленные недостатки в работе учебной кинематографии являются результатом того, что в студиях не поставлена на должную высоту производственная работа, в частности не координируются действия директоров отдельных производственных об'единений.

Режиссер тов. Дубинский указал, что творческие работники студии ждали от руководителей бывшего треста, а теперь управления учебной кинематографии, не критики статьи в газете «Кино», а критики их собственных ошибок, ждали конкретных мероприятий по действительной перестройке работы. В новом управлении сохраняются старые союзтехфильмовские традиции. Так, на-днях творческие работники студии были приглашены на совещание к врид. нач. Управления Печалину-Пересу, где им было сообщено о «положении об Управлении». И оказалось, что этот документ уже утвержден и никакие коррективы творческих работников внесены в него не будут. Для чего же, спрашивается, было созвано это торжественное совещание?

Секретарь партийного комитета студии тов. Юраков отметил, что статья «На задворках» сыграла большую роль в сплочении творческой общественности.

Собрание закончилось избранием бюро творческой секции.

Ответственный редактор — Г. П. ВОВСЫ.
ИЗДАТЕЛЬ — Об'единенное Государственное издательство «Искусство».
РЕДАКЦИЯ: Москва, Кузнецкий мост д. 21/5, тел. 1-94-40.

Тридцать лет операторской работы

ГРИГОРИЙ ГИБЕР

История кино в газетах началась со страшного пожара на Парижской выставке.

На старых лентах уже разложилось серебро эмульсии.

Время нигде так не быстро, как в кинематографе. Ленты, снятые сорок лет назад, кажутся нам древнее, чем литература XVIII века.

Существует очень немного людей, которые выдержали быстроту кинематографического времени.

Кино старело так быстро, что не узнало в день своего юбилея собственного своего изобретателя.

Нужно много работоспособности, много мужества, много любви к делу для того, чтобы выдержать кинематографию при все время меняющейся технике, при повышающихся требованиях, для того, чтобы сохранить за собою рабочее место.

Иначе сам станешь каким-то воспоминанием, вроде воспоминания о пожаре.

Русское кино началось тихо. Сперва показывали иностранные ленты, потом начали снимать хронику.

В 1907 году мальчик Григорий Гибер поступил в 1-ю проектную контору «Глобус» склейщиком кинокартин.

Одновременно он еще должен был крутить ручку в проекционной будке.

В маленькой кинолаборатории Гибер под руководством кинооператора Сиверсена снимал русские надписи для вклейки заграничной картины.

Кинопленки мы, конечно, делать не умели, но умели уже делать дырочки на краях пленки — перфорацию.

Про тогдашнего кинопредпринимателя Дранкова рассказывали, что он, продавая кинокартину, говорил покупателю:

— Я вам про картину не говорю, но вы обратите внимание, перфорация какая.

Гибер одним из первых начал осваивать в России кинотехнику, проявляя позитив, негатив, и заведывал перфорационным отделением.

В 1908 году он уже был помощником оператора, а в 1913 году начал сам снимать на деревянном аппарате Патэ.

Снимал он картины по пчеловодству, медицине и скотоводству.

Мало кто помнит тогдашнее научное кино.

Нужно сказать, что тогда кинотехника уже существовала и Гибер, например, производил интересные микрос'емки.

Как только появилась возможность с'емки картин в России на иностранной пленке, все средства частных предпринимателей, естественно, направились на художественные ленты.

Появились русские кинокороли, забытые сейчас актеры — Максимов, Гайдаров.

Ленты снимали тогда с невероятной скоростью.

«Войну и мир», например, снимали сразу две организации, и одна обогнала другую, кажется, на два дня.

Но в технике с'емки, в частности натурной с'емки, русские операторы уже делали большие успехи.

Империалистическая война отрезала от нас западные страны, и поэтому русская кинопромышленность переживала быстрый и ненадежный расцвет.

В 1915 году Григорий Гибер снял в ателье Перского 36 картин. Из них одна была «Война и мир», другая — «Ключи счастья».

В феврале 17-го года революция застала Гибера в экспедиции на с'емке картины «Любовь, ненависть и смерть».

В это время крутили в два-три дня

Оператор Гр. Гибер

картины «Позор династии» и т. д. И в это время изменились дни оператора Гибера.

Он ушел на кинохронику и заснял целый ряд интереснейших в истории кусков. В том же году оператор Гибер перешел на работу в киносекцию Моссовета.

Он фактически является одним из первых советских киноработников.

Он снимал Ленина и Сталина на субботниках, на октябрьских торжествах.

Он нес на себе, потому что с автомобилями было слабо, свой киноаппарат по следам революции.

Зимой он был послан на южный фронт в распоряжение т. М. Тухачевского.

Оператор Гибер много раз публиковал в газетах маленькие куски своих воспоминаний. Надо было бы издать кадры из его хроники вместе с воспоминаниями Григория Владимировича.

Гибер сделал за свою жизнь 12 зас'емок Ленина, работал в поезде тов. М. И. Калинина, работал на запфронте в распоряжении тов. Тухачевского в момент наступления белополяков, был в Молодечно, в Гродно, Белостоке, Брест-Литовске, ездил с поездом Феликса Дзержинского. В 20-м году был в распоряжении южфронта, был в армии Буденного, заснял Ворошилова в Луганске, приезд тов. Сталина в 1-ю Конную армию и наступление нашей конницы. Он был в Средней Азии в момент создания советских республик, перед этим был на чехословацком фронте.

Когда гражданская война окончилась, то вместе с началом нашего строительства началось и создание советской художественной кинематографии.

Оператор Гибер одновременно снимал картину «Страна солнцесияющая» режиссера А. Разумнова и заведывал фотокиносекцией при райкоме ВКП(б) Красной Пресни.

В 23-м году Гибер был командирован в Старую Бухару. Он заснял первые авиарейсы, потом он работал в Севзапкино, принимая участие в создании первых наших художественных картин.

Первые картины — «В плену у белых», «Дипломатическая тайна».

Советская кинематография первые годы существовала в помещении бывших частных кинофабрик.

Сейчас непонятно, как мы там могли снимать большие ленты.

За 1930—1933 гг. Гибер снял 13 лент, из них такие крупные, как «Ветер», «Булат-Батырь», «Капитанская дочка», «Иуда». В это же время он снимает картину «3-я Мещанская», которая находится на высоком техническом уровне.

Человек, начавший 30 лет тому назад склейщиком лаборатории, 30 лет проработал, ни разу не меняя своей профессии, и остался в первых рядах наших кинооператоров, квалификация которых сейчас очень высока.

Сейчас Гибер готовится снимать картину по сценарию Ильи Груздева «Детство Горького».

Советские кинематографисты могут поздравить Гибера не только с тридцатилетней работой, но и с долгой молодостью.

Сейчас он готовится к с'емке, мечтает о том, как он покажет Волгу, старый Нижний Новгород, и в то же время думает о нашей молодой стране, история которой в стольких моментах прошла перед об'ективом его аппарата.

В. ШКЛОВСКИЙ

★

В связи с 30-летием операторской работы тов. Г. В. Гибер получил ряд приветственных телеграмм: от тов. В. Шумяцкого, тов. П. Бляхина, тов. Г. Вовсы, творческой секции студии Союздетфильм, операторов Московской студии кинохроники и др.

Уполном. Главлита В—26703.
Типография газеты «За индустриализацию», Москва, Цветной бульвар, 30.